Artemisia

collana diretta da
Davide Lacagnina

2

Alexander Auf der Heyde

Figurazioni dell'amor patrio

Esuli, profughi e migranti nelle arti visive del Risorgimento

Il testo è stato sottoposto a un processo di *peer review.*

Il volume è stato realizzato con il contributo dei fondi MIUR «Incentivi alla attività base di ricerca - FFABR anno 2017».

Alexander Auf der Heyde

Figurazioni dell'amor patrio
Esuli, profughi e migranti nelle arti visive del Risorgimento

TORRI DEL VENTO EDIZIONI di Terra di Vento s.r.l. – Palermo
www.torridelventoedizioni.it – info@torridelventoedizioni.it

Direttore Editoriale – DAVIDE LACAGNINA
Collana – ARTEMISIA
Impaginazione –Daniele Calabrese
Stampa – FOTOGRAPH s.r.l.
ISBN – 978-88-99896-97-3

Indice

Introduzione

Ai miei figli Johannes e Benjamin

L'esilio è uno dei luoghi privilegiati dell'immaginario risorgimentale. A dimostrarlo è la moltitudine di rappresentazioni letterarie, sceniche e visive incentrate su temi come la fuga, l'espatrio e l'emigrazione di singoli individui o di comunità intere.[1] Questa predilezione trova una plausibile spiegazione storica nell'evoluzione politica degli stati preunitari, molti dei quali adottano politiche repressive per rispondere alle attività rivoluzionarie e cospirative contro l'ordine costituito. Se l'espatrio dei dissidenti durante il periodo rivoluzionario (1792-1802) e all'inizio della Restaurazione rimane numericamente circoscritto, il fenomeno conosce invece un incremento sostanziale nel momento in cui – dopo i moti del 1820-21 e del 1830-31 – i governi preunitari decidono di intensificare la repressione delle attività cospirative, per raggiungere il picco dopo il biennio rivoluzionario, quando alle destinazioni tradizionali dell'esilio – la Svizzera e alcune capitali europee (Londra, Parigi e Bruxelles) – si aggiunge l'emigrazione interna verso il Regno di Sardegna e per un certo periodo anche il Granducato di Toscana.[2] Ma a differenza di un fenomeno ampiamente dibattuto dalla stampa come la «Grande emigrazione» dei polacchi insorti contro il regime zarista (1831), pur trattandosi nel suo complesso di una «esperienza di massa»,[3] la diaspora dei patrioti italiani prima

[1] Olaf Müller osserva, infatti, che «il mito risorgimentale dell'esilio è il luogo di fondazione dell'unità nazionale» (Müller 2012, p. 343).

[2] Rao 1992; Bistarelli 2011.

[3] Isabella 2011a, p. 65.

del 1848 appare sporadica, priva di un disegno unitario capace di guadagnare alla causa risorgimentale l'attenzione internazionale.[4] Nel suo libro *Risorgimento in esilio: l'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni* Maurizio Isabella ricostruisce (tra le altre cose) l'azione degli esuli italiani nelle capitali dell'emigrazione politica, un'azione volta a dare visibilità internazionale a una questione – quella italiana – che non risulta ancora annoverata tra le grandi ingiustizie del mondo moderno.[5] A partire dagli anni Trenta questa attività lobbistica prende vigore grazie a Giuseppe Mazzini, che assurge da quel momento in poi a capo spirituale dei patrioti risorgimentali. È merito dell'impegno instancabile di Mazzini se gli sforzi fino ad allora sporadici degli esuli italiani vengono coordinati all'interno della rete internazionale del liberalismo democratico: così, all'ormai consueta attività cospirativa contro i governi della Restaurazione si aggiungono delle forme di proselitismo patriottico tese a diffondere il messaggio unitario all'estero e naturalmente in patria.

Dalle sue *Note autobiografiche*, scritte a Londra nella primavera del 1861, sappiamo che l'immagine dei capi dell'insurrezione del 1821 confluiti nel quartiere genovese di Sanpierdarena, da dove si sarebbero imbarcati per le rispettive destinazioni dell'esilio, impressiona il giovane Mazzini al punto da infiammare la sua vocazione politica: il ricordo vivo di «quei poveri e santi precursori dell'avvenire» avrebbe maturato in lui la convinzione «che si poteva e quindi si doveva lottare per la libertà della

[4] Vedi a questo proposito il paragrafo 2.1. del presente lavoro.

[5] Isabella 2011b. L'autore colloca gli esuli risorgimentali all'interno di una «internazionale liberale» mettendo in evidenza i fenomeni di *transfert culturale* alla base del discorso patriottico.

Patria».[6] Sempre dall'autobiografia di Mazzini si viene a sapere che il giovane, tornato a casa dopo questo inaspettato incontro con la realtà dei profughi politici, legge (anzi, impara a memoria) *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*:[7] un dato sintomatico perché il ricorso immediato alla rappresentazione letteraria dell'esilio mostra come per Mazzini la narrazione sia un mezzo privilegiato nel tentativo di rielaborare l'accaduto e di dare ai fatti un senso compiuto.[8] I testi di Foscolo sono oggetto di attenzione costante da parte di Mazzini che promuove, con la sua prefazione al commento dantesco (1842) e con l'edizione degli *Scritti politici inediti* (1844), l'interpretazione politica dell'autore dell'*Ortis*. Infatti, se nella scrittura foscoliana l'esilio rappresenta in primo luogo un mito che alimenta la riflessione poetologica dell'autore, nell'interpretazione mazziniana l'interesse è rivolto principalmente alla biografia dello scrittore-esule, elevato ormai a martire della causa nazionale;[9] ragione per cui l'acquisto delle carte e il conse-

[6] Mazzini 1938 [1861], pp. 5-7.

[7] Ivi, p. 8.

[8] Banti 2000, p. 38. Müller sottolinea giustamente che il racconto (nell'anno 1861) di un'esperienza fatta quarant'anni prima rappresenta una rivisitazione mitizzata della biografia voluta dallo stesso esule genovese (Müller 2012, pp. 19-20).

[9] Del resto, a partire dagli anni Trenta la poetica dell'esilio conosce, sulla scorta di un foscolismo ormai dilagante, anche delle forme di trivializzazione. Un bell'esempio in tal senso è dato da una composizione poetica di Pier Alessandro Paravia nella quale l'autore rimpiange il «*r*iso del patrio ciel» durante il suo «prolungato esilio dal domestico tetto» (Paravia 1833). Paravia non specifica che la ragione del suo espatrio è la chiamata all'università di Torino dove il letterato veneto ricopre, a partire dal 1832, la cattedra di eloquenza italiana (Brancaleoni 2014). Invece a ricordarglielo è un articolista della «Biblioteca Italiana», il quale si interroga comprensibilmente «se molti vorran compatire a quella specie di malinconia con cui egli ci vien dipingendo il suo esilio dal

guente avvio della filologia foscoliana costituiscono delle tappe fondamentali sulla via della monumentalizzazione del letterato che culminano, diversi decenni dopo, nella traslazione della salma.[10] Mazzini è il principale artefice di una narrativa del sacrificio, il cui lessico assume, anche sulla scorta degli scritti dei sansimoniani e del patriota polacco Adam Mickiewicz, una spiccata connotazione sacrale.[11] Sono significative in tal senso le parole dell'esule genovese, il quale, auspicando che il progetto di un'edizione nazionale delle opere foscoliane possa concretizzarsi in tempi prevedibili, ricorda agli iniziatori livornesi che in questa maniera avrebbero dato una «testimonianza non pericolosa d'affetto alla memoria di quei che furono esuli ed infelici per voi».[12] Una frase, quest'ultima, degna di interesse per due motivi: innanzi tutto riflette una preoccupazione comune a tutti gli esuli e cioè la paura che l'allontanamento fisico sia seguito dall'ancor più dolorosa scomparsa dalla memoria degli amici in patria;[13] ma soprattutto, perché attribuisce agli esuli il ruolo di martiri sacrificatisi per la causa nazionale, e quindi per il bene dei patrioti rimasti in Italia («infelici per voi»). In questo modo Mazzini rivendica per la comunità degli espatriati il ruolo di un'avanguardia politica, che pretende di guidare il processo unitario e assumere

domestico tetto» (A. 1833, p. 95). Per il foscolismo ottocentesco: Vallone 1979.

[10] Müller 2012, pp. 17, 400-418 (sulla contrapposizione tra Pecchio e Mazzini in merito all'interpretazione dell'esilio foscoliano); Fournier-Finocchiaro 2015.

[11] Sarti 2011 [1997]; Banti 2000; Isabella 2009.

[12] Lettera di Mazzini a Enrico Mayer (17 aprile 1841), cit. in Mazzini-Mayer-Linaker 1907, p. 27.

[13] Preoccupazioni simili inducono Giovanni Berchet a concludere la prefazione de *Le Fantasie* (1829) con l'auspicio «la memoria di me non perisca nel cuor vostro» (Berchet 1911 [1829], p. 71).

ruoli di responsabilità una volta che l'unificazione si sia compiuta.[14]

Fig. 1. *Esilio*, xilografia, in *Le ingeniose sorti*, Francesco Marcolino da Forlì, Venezia 1550, p. 84.

Questo discorso politico sull'esilio si basa su un senso di appartenenza alla comunità – «l'amor patrio», per l'appunto – che conosce una riformulazione alla fine del Settecento quando con la Rivoluzione francese la nazione, intesa come soggetto collettivo, «deve sostituirsi al re come depositario esclusivo della sovranità politica».[15] Sulle orme del precedente francese, i patrioti risorgimentali individuano nel termine «nazione» un progetto di unificazione politica in fase di costruzione, che assorbe il termine preesistente «patria», con gli impliciti suoi «significati relazionali» quali sono, ad esempio, i legami di parentela, l'attaccamento ai luoghi d'infanzia, l'uso della madrelingua.[16] La fortuna che il tema dell'esilio conosce nella cultura letteraria, teatrale e visiva dell'Ottocento, sta nella rappresentazione del sacrificio di individui che rompono per costrizione o per scelta i loro legami affettivi, individui nei quali una vasta platea può riconoscersi a prescindere

[14] Isabella 2011a, pp. 67-68.

[15] Banti 2011, p. 214.

[16] Ivi, pp. 216-218. Banti definisce la nazione una «comunità di parentela» dalla forte connotazione di genere che riserva compiti ben precisi – la difesa e la procreazione – alle rispettive sue componenti maschile e femminile. Il valore di riferimento resta comunque l'etica del sacrificio che genera a sua volta un processo di sacralizzazione del discorso patriottico risorgimentale.

Fig. 2. J. Reynolds (dip.), John Boydell (inc.), *Ugolino e i suoi figli*, 1774, incisione. Collezione privata.

Fig. 3. P.-N. Guérin (dip.), L.Y. Quéverdo, J.F. Ribault (sculp.), *Le Retour de Marcus Sextus*, 1799, incisione. Collezione privata.

dall'orientamento politico; proprio qui, nel suo richiamo a «una dimensione ben nota nelle esperienze di chiunque», sta il potere ecumenico e quindi l'implicito valore politico della figura dell'esule.[17]

Se la genesi della moderna poetica dell'esilio in autori come Monti e Foscolo conosce nella riappropriazione del lessico dantesco un impulso fondamentale,[18] possiamo affermare che in maniera analoga l'arte figurativa individui nella riscoperta dei tipi michelangioleschi un espediente creativo per dare vita all'iconografia moderna dell'esule come figura pensosa e solitaria, afflitta da tormenti interiori.[19] Seguendo, infatti, una modalità già sperimentata da

[17] Banti-Ginsborg 2007, p. XXIX.

[18] Müller 2012, pp. 141-240.

[19] L'esilio conosce, attraverso la figura del *peregrīnus* («straniero»), una precoce codificazione iconografica nei repertori allegorici del Cinquecento. La prima immagine nota di questa personificazione dell'*Esilio* (fig. 1) si trova in un libro di cartomanzia (Marcolino 1540, pp. 7, 47); particolarmente significativa è la tavola dell'esule-pellegrino nell'*Iconologia* di Cesare Ripa (tav. I) che indica come autore di questa specifica invenzione il vescovo di Alatri Egnazio Danti (Ripa 1603, pp. 133-134).

Joshua Reynolds nell'*Ugolino* (fig. 2),[20] il giovane Pierre-Narcisse Guérin propone con il *Ritorno di Marco Sesto* (fig. 3, tav. II) un'interpretazione moderna di pose ed espressioni degli antenati di Cristo che il Buonarroti aveva dipinto nelle lunette e vele della Cappella Sistina (fig. 4).[21] Il quadro, esposto con il titolo *Marcus Sextus, échappé aux proscriptions de Sylla, trouve à son retour sa fille en pleurs auprès de sa femme expirée* al *Salon* del 1797, è un esempio di rappresentazione struggente di dolore interiorizzato, e come tale colpisce il pubblico parigino. Ispirandosi a un episodio fittizio, ambientato nella Roma antica, l'artista allude chiaramente alla situazione degli *émigrés* rientrati in patria dopo la stagione della *terreur*:[22] una scelta politicamente rischiosa perché può esporre Guérin all'accusa di essere fin troppo accondiscendente nei confronti dell'emigrazione aristocratica, che per una parte consistente dell'opinione pubblica francese rappresenta un esercito di traditori della patria, disposti a venire a patti con forze straniere pur di salvare i propri privilegi (tav. III).

Fig. 4. Michelangelo Buonarroti, *Gli antenati di Cristo*: particolare della figura di Aminadab, 1508-12, affresco. Roma, Musei Vaticani, Cappella Sistina.

In uno studio sull'interrelazione tra arte, pubblico e sfera sociale nella Francia del post-termidoro, Stefano Germer ha riservato particolare attenzione al quadro di

[20] Yates 1951; Körner 2011.

[21] Per la genesi dell'opera di Guérin: Bottineau 1993.

[22] Rubin 1973, pp. 154-156; Rubin 1977, p. 601.

Guérin, e dimostrato come l'artista, nel momento in cui pone l'accento sulla «eroicizzazione dell'esperienza privata» invece di rappresentare l'avvenimento sotto forma di un'azione storica, sia riuscito a sottrarsi alle eventuali censure da parte del pubblico.[23] La figura del proscritto tornato a casa, dove trova la moglie sul letto di morte accanto alla figlia disperata, è paralizzata dal dolore e quindi incapace di agire;[24] l'artista lo presenta come vittima di circostanze storico-politiche non meglio specificate, lasciando all'immaginazione del pubblico di dare loro un contenuto.[25] Spostando la situazione drammatica degli esuli all'interno delle mura domestiche e quindi prediligendo l'introspezione all'azione, Guérin conferisce alla sua tela un'aura di indeterminatezza 'romantica';[26] sempre Germer ricorda – a questo proposito – che il pittore produce consapevolmente un'«opera aperta» data poi 'in pasto' al giudizio dello spettatore, predisposto per via delle circostanze storiche a cooperare attivamente nel dare un'interpretazione dell'immagine.[27]

[23] Germer 1992.

[24] Per un'analisi dettagliata della tipologia settecentesca dell'eroe apatico e riflessivo così come si presenta, tra l'altro, nei lavori di Canova (*Teseo sul Minotauro*) e David (*Bruto*): Busch 1993, pp. 137-180.

[25] La scelta di non esplicitare la narrazione e di delegare tutte le circostanze all'immaginazione dello spettatore, suscita molte perplessità da parte della contemporanea critica tedesca che discute animatamente il dipinto di Guérin (Kitschen 2010).

[26] Sintomatica, a questo proposito, l'osservazione di Madame de Staël quando scrive nel suo *De l'Allemagne*: «lo spirito umano è oggidì assai meno avido di avvenimenti […] che di osservazioni intorno a ciò che si opera nel cuore» (De Staël 1814, II, p. 256).

[27] Germer 1992, p. 32; Germer 1997, p. 24. Germer cita a questo proposito Umberto Eco, il cui saggio *Lector in fabula* (1979) è proprio incentrato sul contributo del lettore nel costituire il significato di un

Il successo di questa rievocazione malinconica del periodo della *terreur*,[28] che commuove non solo i simpatizzanti degli *exilés*, ma «toutes les classes de la société sans exception» (e lo dimostra, non per ultimo, l'acquisto del dipinto da parte di un uomo politico dai trascorsi giacobini come Lucien Bonaparte), è il risultato di una strategia precisa dell'artista volta a provocare il contagio emotivo del pubblico.[29] Quindi, indipendentemente dalle divergenti opinioni in merito all'amor patrio degli aristocratici emigrati, di fronte all'immagine di un proscritto a cui è stata negata la possibilità di dare l'ultimo saluto alla moglie, il pubblico parigino trova occasione per riconciliarsi nell'universale reazione empatica provocata da un soggetto di «pura umanità».[30]

Il potere ecumenico delle emozioni messe in scena da Guérin è di centrale importanza per comprendere l'efficacia delle immagini di esuli nella cultura visiva del Risorgimento. In un paese come l'Italia, che conosce divisioni profonde sul piano politico, culturale e linguistico, le passioni – chiamate comunemente «affetti» – rappresentano un linguaggio unificante, capace di raggiungere una vasta platea di interlocutori a prescindere dall'origine geografica

testo. Per il concetto di «opera aperta» e la sua fortuna nell'ambito degli studi storico-artistici: von Rosen 2003.

[28] Bruun-Neegard 1801, pp. 153-154.

[29] Delécluze 1983 [1855], p. 211. Per l'acquisto del *Ritorno di Marco Sesto* da parte di Lucien Bonaparte: Edelein-Badie 1997, n. 111, pp. 200-201. Occorre ricordare, a questo proposito, che l'acquirente aveva perso sua moglie Christine Boyer proprio l'anno prima dell'acquisto (il giorno 14 maggio 1800).

[30] Mi riferisco all'espressione utilizzata da Johann Heinrich Meyer nel suo celebre saggio *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* pubblicato su «Propyläen» nel 1798. Cfr. a questo proposito Rößler 2011 (con bibliografia precedente).

e dalla provenienza sociale degli individui.[31] Infatti, pienamente consapevole del potere delle «emozioni politiche», che superano i confini svolgendo una funzione chiave nella formazione di un largo consenso popolare («il comun volere»), la pedagogia risorgimentale insiste particolarmente sullo sviluppo delle capacità empatiche dei giovani.[32] Sintomatiche, in tal senso, sono le considerazioni di Gino Capponi quando scrive nei suoi *Pensieri sull'educazione*:

> L'affetto è simpatico, e rapidamente si comunica, e i popoli congiunge in un comune sentire d'onde si genera il comun volere: nessuna idea governa gli uomini la quale non siasi mutata in affetto. Ma tu difficilmente potresti a molti insieme persuadere per via di ragionamento la cosa medesima, perché la persuasione dell'intelletto si modifica diversamente secondo lo stato e l'indole di ciascuno; e le passioni private dividono con la volontà il pensiero, quand'elle non sieno domate da una passione pubblica, la quale divenga in ciascun uomo più forte delle altre, per il consenso dei molti. Gli antichi pertanto non s'apponevano male quand'essi tenevano che l'educazione consistesse non già nell'infondere nelle menti dei fanciulli le idee bell'e fatte, ma nel disporre in tal modo gli animi loro per via dell'affetto, che bene vi si accogliessero le idee conducenti al fine proposto, e quelle sole vi allignassero. Così potevano essi conseguire che le massime regolatrici del vivere cittadino, dapprima infuse nel sentimento, poi confermate da impressioni sempre tendenti allo stesso fine, divenissero abitudine; e che gli esempi della vita non contradicessero ai precetti della scuola.[33]

[31] Sisi 2010a.

[32] Con l'espressione «emozioni politiche» mi riferisco all'omonimo volume di Martha Nussbaum, che ricostruisce il processo di enfatizzazione emotiva del discorso politico sfociato, tra l'altro, nell'affermazione dei diritti umani tra il Sette e l'Ottocento (Nussbaum 2013). Ma vedasi su questo tema anche il precedente lavoro di Hunt 2010 [2007].

[33] Capponi 1845, pp. 23-4. Per il pensiero pedagogico di Capponi: Gambaro 1956. La convinzione che l'empatia sia da annoverarsi tra le

In virtù della loro capacità di incrementare «la potenza dell'immaginazione» e con essa anche «la vivacità del dolore», le belle arti assumono quindi una funzione centrale all'interno di quella che si può senz'altro definire una specie di educazione patriottico-sentimentale degli italiani:[34] nei casi, ormai ben indagati, del romanzo storico e del melodramma, si vede in che modo i media popolari contribuiscano non solo a veicolare dei simboli politici, ma anche a dare una connotazione emotiva al discorso patriottico risorgimentale, discorso che diventa in questo modo una sorta di 'questione di cuore'.[35] Sempre nella consapevolezza delle potenzialità emotive ed educative delle arti, uomini dalle convinzioni politiche diametralmente opposte come Mazzini e Pietro Selvatico formulano delle idee pressoché identiche in merito al rapporto tra l'artista moderno e la società: ambedue, infatti, condannano l'estetica de *l'art pour l'art* con la sua visione 'sacrale' dell'autonomia dell'arte anteponendole, invece, l'idea dell'esercizio artistico come sacerdozio civile, al servizio dell'educazione morale degli italiani.[36] Sin dal 1841, infatti, Selvatico auspica che la rappresentazione degli «affetti» nella pittura di storia o di ambientazione contemporanea possa creare «almeno nell'arte, una soave catena d'amore», e così prefigurare quell'unità nazionale che in quel momento esiste ancora e soltanto nelle menti dei patrioti.[37] Sempre in quel saggio, proprio la figura

principali «virtù sociali» emerge nella cultura settecentesca, in particolare nel fondamentale *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* (1755) di Rousseau. Cfr. a questo proposito Tucci 2005, pp. 65-73.

[34] La citazione è tratta da De Staël 1814, III, p. 264.

[35] Ihring 1999; Sorba 2015; ma vedasi anche Romani 2018.

[36] Auf der Heyde 2013, pp. 29-32.

[37] Selvatico 1841, p. 351.

dell'infelice «che per giovanile imprudenza fu dannato all'esilio, e lagrima nel suo cupo dolore la patria e i cari lontani» viene elevata dal marchese padovano a soggetto capace, in virtù della sua triste attualità, di far sentire la totalità degli spettatori dei «figli d'Italia».[38]

Questa centralità degli «affetti» nell'ambito della teoria artistica risorgimentale affonda le sue radici nel discorso settecentesco sulla pittura di storia in Francia. Thomas Kirchner ricorda a tal proposito soprattutto gli scritti di Coypel e Diderot, nei quali assistiamo al passaggio dalla teoria umanistica degli affetti e dei temperamenti, che categorizzava le emozioni assegnando loro dei segni convenzionali in modo da renderle leggibili (come nel caso delle famose *Passions* di Le Brun), all'affermazione dell'«affetto» come criterio autonomo di qualità misurabile, a questo punto, in base all'effetto empatico che produce sullo spettatore: «Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes yeux après, si tu peux».[39] Se per Diderot l'artista deve sì emozionare l'osservatore, ma non per questo essere direttamente coinvolto da quanto sta rappresentando, verso la fine del Settecento si avverte invece una progressiva identificazione tra artista e soggetto ispirata al precetto oraziano «Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi».[40] Le origini dello stereotipo romantico dell'artista «che proietta nelle proprie opere la sua visione individuale – filosofica,

[38] Ivi, p. 348.

[39] Diderot 1821 [1765], p. 470; e il commento relativo di Kirchner 2014, pp. 19-20; ma vedasi anche Fried 1980, pp. 107-160 (sul rapporto tra pittura e pubblico).

[40] Ital.: «Se desideri ch'io pianga, devi prima soffrire tu stesso [...]». Orazio, *De arte poetica liber*, vv. 102-103 (cit. in Gualandi 2014, p. 230); vedasi a questo proposito Kirchner 2014, p. 23.

religiosa e politica – del mondo» (H. Honour) vanno dunque individuate nel recupero settecentesco di elementi persuasivi della retorica antica.[41] Lo scarto fondamentale che distingue l'Ottocento dal secolo precedente consiste nell'affermazione di un'etica del sacrificio, che individua negli artisti, scrittori e uomini politici dei geni solitari capaci di costruire realtà nuove a dispetto del giudizio dei contemporanei:[42] questa visione messianica dell'artista è alimentata da eroi contemporanei (Napoleone, Byron, Mickiewicz) e del passato (Dante, Galilei, Colombo, Michelangelo), che si presentano come dei modelli comportamentali degni di emulazione.[43] Convinti, infatti, che il pensiero non possa essere dissociato dall'azione, molti giovani artisti aderiscono alla lotta dei patrioti risorgimentali che rappresenta, sul piano della ragione pratica, l'espressione di uno sforzo genuinamente romantico teso a conciliare l'arte con la vita.[44] Questo vale in modo particolare per la generazione nata tra il 1820 e il 1825, alla quale appartiene la maggior parte degli artisti che compaiono all'interno di questo studio: il loro percorso di formazione culturale, caratterizzato dalla diffusione capillare dei testi annoverabili secondo Alberto M. Banti nel «canone risorgimentale»,[45] li spinge necessariamente verso l'impegno

[41] Honour 2007 [1979], p. 228.

[42] Cfr. Balzac 1872 [1830], p. 152; e il commento relativo di Bätschmann 1997, p. 71.

[43] Per il culto ottocentesco degli eroi resta fondamentale il lavoro di Mascilli Migliorini 1984.

[44] Per il legame tra il Risorgimento e il Romanticismo: Ginsborg 2007; Ginsborg 2012.

[45] I testi annoverati da Banti offrono – nonostante la differente visione politica dei loro autori – «una sorta di narrazione coerente, qualcosa che potremmo chiamare la *morfologia elementare del discorso nazionale*». Lo stesso storico pisano sostiene, infatti, che il canone dia vita a «una

patriottico e quindi a salire sulle barricate, ad aderire ai reggimenti dei volontari, a sperimentare la prigionia e l'esilio o addirittura a perdere la vita sui campi di battaglia.[46]

I motivi ricorrenti nell'iconografia dell'esilio, che mi accingo ad analizzare – l'ultimo sguardo alla terra natia, il congedo dai familiari, il passaggio oltre il cippo di confine, il pensatore solitario – sono dei tasselli rilevanti all'interno della *Typengeschichte* dell'esilio che costituisce a sua volta il punto di partenza per uno studio dei significati estetici, politici e culturali;[47] significati che l'artista veicola in

sorta di *pensiero unico* della nazione» (Banti 2000, p. 53, ma vedasi anche le precedenti pp. 45-49 sul tema del canone risorgimentale).

[46] A differenza degli scrittori che – emigrando e rinunciando alla possibilità di esprimersi nella propria lingua – perdono il proprio pubblico di riferimento, tanto da affrontare gravi difficoltà economiche durante la permanenza all'estero, per diversi artisti italiani l'esilio rappresenta il punto di partenza per carriere internazionali. Basti citare i casi di Giovanni Costa in Inghilterra; di Costantino Brumidi, il «Michelangelo degli Stati Uniti» (Di Biasio 2013); di Eugenio Agneni che lavora sempre come frescante tra Parigi e Londra (Sgarbozza 2012, pp. 371-373); addirittura Ippolito Caffi ricorda di essere stato salvato dalla fucilazione durante la sua detenzione in Friuli grazie all'intervento del conte Franz von Hartig il quale «m'accolse amorevolmente, e volle darmi una commissione d'un quadro» (Caffi 1848-49, p. 344). Sul tema degli artisti in esilio: Josenhans 2017.

[47] Il progetto *AsileuropeXIX* (2016-20) coordinato da Delphine Diaz (Université de Reims Champagne-Ardenne) ha creato un portale di ricerca dedicato allo studio dei luoghi d'accoglienza di profughi politici nell'Europa tra il 1815 e il 1870. Una sezione di questo portale, specificamente riservata alla cultura visuale dell'esilio, classifica fonti di varia natura (pittura, grafica, fotografia, caricature e giornali illustrati) in sei categorie dedicate rispettivamente alla partenza dell'esule, alla vita quotidiana e all'azione politica dei profughi nei paesi di accoglienza, all'incontro degli esuli con le società nei paesi d'accoglienza, agli strumenti di controllo dei rifugiati e infine al ritorno dai luoghi dell'esilio. Tre delle opere discusse nell'ambito di questo lavoro risultano tra le immagini schedate (*I profughi di Parga* di Francesco Hayez, *L'Esule* di

maniera più o meno consapevole nel momento in cui si cimenta nella rappresentazione del tema. Nel caso delle messinscene artistiche di avvenimenti contemporanei e della pittura di storia il lavoro è facilitato dall'abbondanza di fonti giornalistiche, letterarie e storiografiche prese in considerazione in questa sede, con particolare attenzione agli slittamenti semantici prodotti dai processi di trasformazione mediatica. Più complicata, se non impossibile, si rivela l'individuazione delle fonti letterarie nel momento in cui l'esule diventa un 'tipo' anonimo, talmente radicato nell'immaginario collettivo da non aver più bisogno di specifici riferimenti testuali. Oltre alla produzione letteraria e memorialistica del già citato «canone risorgimentale», mi sono avvalso delle poesie e delle canzoni patriottiche che Amedeo Quondam ha raccolto e commentato nel suo lavoro sul «canzoniere risorgimentale», perché oltre a documentare le scelte linguistiche l'autore pone l'accento sulla dimensione popolare e la circolazione orale di questa *Gebrauchslyrik* ottocentesca.[48] Se nella ricerca dei riferimenti letterari, e quindi del rapporto tra immagine e testo, questo lavoro si propone come tentativo di applicare, anche nell'ambito degli studi ottocenteschi, il metodo che Panofsky ha messo a punto nel celebre saggio *Iconografia e iconologia* (1939),[49] è evidente che la lettura iconologica

Antonio Ciseri, il ritratto fotografico di Victor Hugo sulla *rocher des proscrits*). Cfr. *AsileuropeXIX* 2016-20.

[48] Quondam 2011.

[49] Panofsky 1999 [1939]. La validità di un approccio storico-tipologico (*typengeschichtlich*) viene giustamente ribadita da Trempler 2013, p. 26. Nell'ambito della storia dell'arte antica resta fondamentale, sul piano metodologico (ma non solo), il lavoro di Zanker sull'iconografia dell'intellettuale. Nella parte introduttiva l'autore pone degli interrogativi che considero indispensabili anche per la presente ricerca: «[…] bisognerà chiedersi quali fossero il luogo di esposizione di un ritratto,

comporta il rischio di ingabbiare l'artista ottocentesco e di attribuirgli intenzionalità estranee al suo modo di pensare o alle sue frequentazioni letterarie. Si tratta, infatti, di una figura di artista che risulta ormai svincolata da quel rapporto simbiotico con la committenza e con i dotti consiglieri che aveva generato le immagini rinascimentali. Piuttosto è nel contesto di un sistema espositivo sempre più variegato, caratterizzato dalle mostre accademiche e – a partire dagli anni Quaranta – dal moltiplicarsi di Società Promotrici, *private exhibitions* e sottoscrizioni promosse da associazioni di liberi cittadini, che bisogna valutare le scelte di artisti interessati in primo luogo a farsi notare dal grande pubblico.[50] Sono convinto, infatti, che per comprendere appieno l'arte risorgimentale sia necessario cogliere le dinamiche ricettive cui l'artista da esposizione si sottopone, anche a costo di vedere la propria intenzionalità ingigantita o stravolta. Le recensioni ai grandi eventi espositivi possono aiutarci a comprendere quali opere e quali elementi delle opere stesse attraggano maggiormente l'attenzione del pubblico. Vedremo così come, in diversi casi, a consacrare il successo o l'insuccesso di un'opera siano i giudizi dei critici-esuli, legittimati, per via della loro esperienza personale, a valutare l'autenticità degli affetti rappresentati.[51] Il regime di censura vigente in molti stati

il suo committente e la sua specifica situazione sociale; che valore venisse attribuito all'attività intellettuale; e quale fosse il rapporto fra l'autopercezione collettiva e il ruolo dell'intellettuale (inteso sia come singolo che come categoria)» (Zanker 1997, pp. 10-11).

[50] Per una storia sociale dell'artista ottocentesco nel contesto del sistema espositivo: Bätschmann 1997; Zimmermann 2006, pp. 11-14 (con riferimento alla situazione postunitaria, ma fondamentale per il metodo adottato anche per via dell'attenzione che l'autore riserva all'attitudine ricettiva del pubblico).

[51] Ad esempio, nel caso del *Ritorno di Marco Sesto*, a condizionare il

preunitari – e quindi l'impossibilità di esplicitare le allusioni alla situazione politica contemporanea – genera poi un particolare rapporto di complicità tra artisti, critici e spettatori: questo, in particolare, è evidente quando Francesco Hayez allude (come molti altri artisti del suo tempo) ai fatti coevi ambientandoli in un passato condiviso, 'nazionale', oppure quando ritrae degli esuli condannati in contumacia per attività cospirativa nelle vesti di apostoli cinquecenteschi (provocando, forse, l'ilarità tra i conoscenti milanesi dei patrioti).[52] Il carattere sovversivo dell'immaginario artistico risorgimentale sta per l'appunto nella natura polisemantica di opere capaci di raggiungere la moltitudine per via del soggetto primario (gli «affetti»), mentre il significato politico dell'immagine, in particolare i riferimenti simbolici, si rivela in una specie di dialogo muto e confidenziale tra l'artista e la parte del pubblico che condivide il suo sentimento patriottico. Dotato di uno spiccato senso analogico, lo spettatore risorgimentale è abituato a svolgere un ruolo collaborativo e questa propensione a leggere il sottotesto lo induce talvolta a proiettare all'interno dell'opera dei significati o dei valori estranei all'intenzione dell'artista. È evidente che in mancanza di fonti esplicite la ricostruzione di questo dialogo tra artista e pubblico risulta un'impresa ardua. Per questo motivo, analizzando fonti memorialistiche, discussioni giornalistiche, prendendo in considerazione stampe popolari e altri

giudizio della critica successiva sarà senz'altro la lunga descrizione che al dipinto riserva Madame de Staël nel suo romanzo *Delphine* (1802): «[…] il me frappa tellement, qu'à l'instant où je le regardai, je me sentis baignée de larmes. Vous savez que des tous les arts c'est à la peinture, que je suis le moins sensibile; mais ce tableau produisit sur moi l'impression vive et pénétrante, que jusqu'alors je n'avois jamais éprouvée, que par la poësie ou la musique» (De Staël 1802, II, pp. 79-80).

[52] Vedi a questo proposito il capitolo 3. del presente lavoro.

generi mediatici come il melodramma, ho cercato di ricostruire il *period eye* risorgimentale; a partire dal contesto culturale è possibile comprendere quali fossero le aspettative del pubblico al cospetto delle rappresentazioni artistiche di esuli.[53]

Una variabile da non trascurare nello studio delle risposte date dal pubblico è costituito dai tempi di ricezione. L'evoluzione galoppante del quadro politico dagli anni Quaranta fino al compimento dell'Unità d'Italia può alterare il dialogo tra artista e pubblico; opere iniziate diversi anni prima, esposte in momenti successivi alle grandi cesure storiche, politiche e sociali si trovano quindi ricoperte di superfetazioni semantiche estranee al significato intrinseco dell'opera. È il caso, per esempio, del *Vettor Pisani* liberato a furor di popolo dal carcere veneziano (fig. 5); opera che Hayez espone a Vienna nel 1841 riscuotendo un grande successo di pubblico.[54] Al momento della sua prima esposizione la critica viennese tiene a sottolineare come l'artista, invece di mettere in scena una «rabbiosa rivolta popolare», abbia voluto rendere omaggio a «un popolo grande e nobile», fornendo una lettura del dipinto che corrisponde senz'altro alle intenzioni dell'acquirente illustre, il ministro degli interni Franz Anton von Kolowrat-Liebsteinsky.[55] Nel momento in cui lo stesso dipinto ricompare alla Promotrice viennese (marzo 1851), l'articolista della «Wiener Zeitung» non nutre più alcun dubbio sul fatto che il pittore «attraverso la scelta del tema, [sia]

[53] Fondamentali, a questo proposito, le considerazioni di Baxandall 1988; per il concetto del *period eye*, sempre con riferimento allo storico dell'arte gallese, cfr. Langdale 1998.

[54] Mazzocca 1994, pp. 262-263.

[55] *Wiener Kunstausstellung* 1841, p. 835.

Fig. 5. F. Hayez (inv.), A. Appiani (dis.), D. Gandini (inc.), *Victor Pisani, délivré de Prison, et porté par le peuple devant la Seigneurie*, incisione, in «Album Esposizione di Belle Arti in Milano», 4, 1840, tav. VI.

riuscito a illustrare egregiamente l'aspirazione all'unità d'Italia».[56] Nel frattempo per l'appunto c'è stata l'esperienza rivoluzionaria, e sullo sfondo di questa esperienza, lo spettatore del 1851 è propenso a identificare la figura dell'ammiraglio veneziano con i capi dell'insurrezione recente – Manin e Tommaseo – la cui incarcerazione aveva provocato, nel marzo 1848, una sollevazione popolare sfociata nella liberazione dei due, non a caso «portati a spalle d'uomini intorno alla piazza».[57] Oltre a confrontarci

[56] *Ausstellung des Österreichischen Kunst-Vereines* 1851.

[57] «[…] la mattina de' 17 marzo il popolo accorre sulla piazza, chiede la liberazione di Manin e di Tommaseo. Il governatore esita … si schiamazza, e senz'attendere l'ordine legale, una mano di arditi vola alle carceri, donde ne tragge Manin e Tommaseo, i quali vengono portati a spalle d'uomini intorno alla piazza» (P.C. 1850, p. 4). Lo stesso motivo ispira trent'anni dopo la rappresentazione della liberazione dei patrioti

con il problema già accennato dei processi di risemantizzazione che l'opera subisce nei differenti momenti (e luoghi) della ricezione, il caso Hayez ci pone di fronte a un altro tema sul quale insistono, nei loro rispettivi studi storici, Alessio Petrizzo e Carlotta Sorba: la liberazione dei due patrioti rappresenta, infatti, uno dei tanti casi di emulazione di modelli comportamentali alimentata dai romanzi storici e – per l'appunto – dalle rappresentazioni pittoriche come quella di *Vettor Pisani*.[58]

Non c'è dubbio che le opere prese in considerazione da questo studio costituiscano delle forme di proselitismo visivo in considerazione, per l'appunto, della vocazione patriottica di molti artisti, nonché delle già constatate caratteristiche del pubblico risorgimentale (il senso dell'empatia e la capacità analogica). Tuttavia, per quanto contribuisca ad alimentare un immaginario edificante e inclusivo, questo 'Romanticismo d'impegno' non tradisce la prerogativa essenziale di offrire allo spettatore

nel dipinto di Napoleone Nani (1876; Fondazione Querini Stampalia, Venezia). Cfr. B. Trevisan in Mazzocca-Sisi 2010, p. 102.

[58] Petrizzo analizza in maniera approfondita il caso analogo del «Garibaldi del Cinquecento» Francesco Ferruccio (Petrizzo 2013a; Petrizzo 2013b) che è oggetto di prassi rituali altamente simboliche (su questo, in termini generali, Petrizzo 2011). Riferendosi soprattutto al melodramma risorgimentale, osserva Carlotta Sorba: «Characterized by a high degree of secrecy since its inception, the Italian national-patriotic movement drew heavily on symbolic language and ritual practices, as did most early nineteenth-century opposition movements. Such tendency, however, really came to the fore only in the triennium 1846-1849, when both censorship measures and police control became weaker or even nonexistent. This gave rise to the brief but explosive proliferation of practices of patriotic ritual self-representation, which merged with the political language that was used in an extensive proselytizing mission» (Sorba 2011, p. 439).

uno spazio di evasione dalla realtà.[59] Proprio per questo motivo gli artisti citati in questo lavoro si muovono all'interno di un perimetro teorico segnato dalle voci più influenti della critica d'arte e dal peso culturale delle accademie.[60] Al di là della già accennata teoria degli «affetti», le rappresentazioni dell'esilio vanno lette anche come risposte figurative alle discussioni teoriche che l'Italia conosce nei decenni centrali del secolo XIX: questioni come la gerarchia dei generi pittorici, l'opposizione tra il Bello ideale e il Vero (con tutte le sue implicazioni pedagogiche e morali), la necessità di subordinare la varietà di tipi ed espressioni all'unità compositiva della narrazione, il bisogno di 'difendere' la pittura dall'invasione di altri generi artistici (in particolare le arti sceniche). Ma soprattutto, considerando il ruolo ancora dominante che l'accademia occupa negli ambiti della

[59] Sintomatiche, in tal senso, le parole di Camillo Jacopo Cavallucci che osserva a proposito de *Le Vergini di Sion* di Michele Rapisardi (Tav. IX): «per trattare un soggetto del genere è necessario farlo in modo che lo spettatore dimenticata la realtà, senta fremere il cuore la corda dell'affetto o della passione che domina i personaggi del dramma riprodotto con l'aiuto delle linee e de' colori, che pianga del loro pianto e s'identifichi in essi» (Cavallucci 1854, pp. 230-231). Vedi a questo proposito il paragrafo 2.2. del presente lavoro.

[60] Per questa ragione trovo poco convincente la proposta di Alberto Boime, secondo il quale la ribellione anti-accademica di alcuni (non tutti) pittori macchiaioli sia da leggersi come equivalente, sul piano stilistico-formale, della loro militanza patriottica (Boime 2007, p. 365). Ritengo, come si è visto in precedenza, che la militanza patriottica sia principalmente un fatto generazionale. A conferma del fatto che l'accademia, in Italia, non sia semplicemente etichettabile come luogo dell'oscurantismo estetico, basta citare lo scandalo forse più clamoroso nel periodo preunitario: la lezione detta 'del gobbo' che Lorenzo Bartolini tiene a Firenze nel 1840, si svolge proprio all'interno delle mura accademiche, che rappresentano l'ideale recinto culturale entro il quale le discussioni, le contestazioni e anche il dissenso politico trovano uno spazio adeguato (Spalletti 1978).

formazione, della conservazione e della promozione artistica, bisogna guardare con attenzione al rapporto degli artisti con la tradizione storico-artistica, una tradizione che costituisce un'enorme repertorio di espressioni, tipi e costumi da imitare e da interrogare nel momento in cui si intende dar vita a nuove composizioni.[61] Lungi dall'essere dei cronisti di fatti contemporanei, gli artisti romantici individuano nel ricorso consapevole alla tradizione lo strumento privilegiato per trasfigurare l'evento reale e spogliarlo della sua contingenza storica. Per comprendere la portata di questi processi di trasformazione è necessario affiancare alla ricostruzione del contesto ricettivo l'individuazione delle fonti visive che l'artefice usa nel momento in cui si cimenta nella rappresentazione di un tema 'vergine', privo di una tradizione iconografica consolidata.[62]

[61] Illuminanti, a questo proposito, le considerazioni di Pinto 1982, p. 21.

[62] Per il tema della ricostruzione del passato e delle modalità di riappropriazione dei moduli e spunti figurativi derivati dalla tradizione, cfr. gli studi fondamentali sulla pittura ottocentesca (quasi esclusivamente francese) di Haskell 1978a [1971]; Haskell 1978b [1971]; Haskell 1997 [1993]; Bann 1997; Bann 2001. Invece per quanto concerne il versante italiano, cfr. gli studi raccolti da Capitelli-Mazzarelli 2008.

Ringraziamenti

Durante la stesura di questo saggio ho beneficiato molto dei suggerimenti e aiuti concreti da parte di amici e colleghi. Ragione per cui vorrei ringraziare (in ordine rigorosamente alfabetico) Daniele Anselmo, Marco Fabio Apolloni, Ruth Baaten, Daniela Bonanno, Tommaso Bordoni, Cristina Brazzola, Daniele Calabrese, Eliana Carrara, Maria Luisa Catoni, Nicola Cusumano, Roberta D'Adda, Lia Di Giacomo, Maria Concetta Di Natale, Laura Dinelli, Vincenzo Farinella, Edith Gabrielli, Ursula Galli, Giovanni Iovane, Claude Keisch, Jesse Locker, Sonia Maffei, Anna Mariani, Olaf Müller, Alessandro Oldani, Filippo Piazza, Chiara Pisani, Matteo Rossini, Simonetta Santucci, Eike Schmidt, Carlo Sisi, Annamaria Sposito, Barbara Steindl, Piera Tabaglio, Michael Thimann, Davide Tolomelli, Flavio Tossi, Francesca Valli, Ittai Weinryb, Michael F. Zimmermann. Particolarmente grato sono agli amici che hanno letto parti del lavoro e contribuito a migliorare il testo: Margherita d'Ayala Valva, Santi Di Bella, Davide Lacagnina, Carlo Martino Lucarini, Sandro Morachioli, Alessio Petrizzo, Francesca Tucci.

1. La cacciata dal Paradiso: i *Profughi di Parga* prima e dopo Francesco Hayez

La cessione di Parga e il conseguente esilio volontario dei suoi abitanti sono gli atti conclusivi di una vicenda ampiamente discussa dalle gazzette europee, che chiamano in causa il governo inglese. Situata sulla costa greca del mar Ionio, a poca distanza dal confine con l'odierna Albania, la città appartiene sin dal 1401 al dominio della Serenissima per passare, dopo il 1796, sotto il controllo militare francese. Quando, con la fine dell'impero napoleonico, si prospetta l'ipotesi della cessione di Parga e della zona limitrofa alla Porta, la cittadinanza prende l'iniziativa e si consegna all'autorità militare britannica cercando di sottrarsi così all'imminente presa della città da parte di Alì Pascià, un famigerato potentato locale noto per i suoi metodi di governo spregiudicati e crudeli tanto da meritarsi il soprannome di 'Napoleone dei Balcani'.[63] Scartata, pochi anni dopo, l'ipotesi dell'ingresso di Parga nel progetto di una federazione delle Isole Ionie, si conclude nel 1819 anche la fase di transizione del protettorato inglese, perché i rappresentanti del governo britannico e la Porta si mettono d'accordo circa le modalità di consegna (sancite peraltro sin dal trattato russo-turco del 1800). A differenza di buona parte dei giornali continentali, nell'opinione pubblica inglese l'operato di Alì Pascià non è visto in maniera unilaterale: anzi, nella sua descrizione dei paesi balcanici John Cameron Hobhouse Broughton invita il lettore a non sopravvalutare i racconti raccapriccianti dei greci intorno agli eccessi di

[63] Fleming 1999.

violenza turca, visto che l'uso della forza sembra l'unico mezzo adatto a reprimere dei fenomeni come il banditismo e le faide diffuse in quel territorio.[64] È chiaro che l'atteggiamento apparentemente equidistante da parte del governo e dell'opinione pubblica inglese è percepito dalla comunità liberale come un autentico tradimento. Quel che segue alla notizia della cessione di Parga e al presunto tradimento da parte del governo britannico è una straordinaria mobilitazione europea che si inserisce nel più ampio contesto del filellenismo politico.[65] Si tratta, con la vicenda dei pargioti, del caso paradigmatico di un popolo costretto a sacrificare la propria libertà sullo scacchiere della riorganizzazione geopolitica che investe l'Europa durante la Restaurazione; vicenda in cui perfino un Paese di solide tradizioni liberali come l'Inghilterra sembra sacrificare le proprie prerogative morali sull'altare della *Realpolitik*.[66] Prima della cessione definitiva di Parga, un gruppo di parlamentari *whigs* capeggiato da Sir Charles Monck chiede all'*House of Commons* (26 maggio 1818) un dibattito parlamentare che getti luce sull'atteggiamento dell'autorità britannica in questa faccenda. La posizione di Monck, del resto, è avvallata da un saggio riccamente documentato dell'ex governatore britannico, Colonel Charles Frédéric de Bosset, il quale era stato sollevato dal proprio incarico a causa di eccessive simpatie nei confronti dei pargioti.

[64] Hobhouse Broughton 1813, I, pp. 121-122.

[65] Isabella 2011b, pp. 87-122 (alle pp. 93-100 l'autore approfondisce lo specifico punto di vista foscoliano durante la vicenda dei pargioti).

[66] Cfr. a questo proposito anche la lettera di Foscolo a Lord Henry Holland (13 agosto 1819) cit. nell'introduzione di Foscolo-Gambarin 1964, pp. XLII-XLIII e il rispettivo commento a p. XII.

All'interno della comunità degli esuli residenti a Londra, i fatti di Parga sono percepiti come un fatto sconvolgente, tanto è vero che il più celebre esule italiano (peraltro greco di nascita), Ugo Foscolo, cerca di manovrare l'opinione pubblica inglese fornendo entrambi, Monck e de Bosset, delle necessarie informazioni per poi uscire (o quasi) allo scoperto con un lungo e ben documentato articolo sulla questione di Parga che appare sulla rivista «Edinburgh Review» (1819).[67] Ponendo l'accento sulla dimensione umana dell'esilio forzato, che domina in forme diverse la stessa sua produzione letteraria, Foscolo trasforma la testimonianza di de Bosset in un'autentica epopea contemporanea tanto da richiamare la «cerimonia

[67] In realtà, la notizia che i fatti di Parga non fossero interpretabili in maniera univoca giunge nel corso degli anni Trenta anche al pubblico italiano. Giuseppe Pecchio, nella sua vita di Foscolo, mette in evidenza l'iniziale ingenuità di Foscolo il quale, dopo essersi accorto che la sua campagna pro-Parga sarebbe stata uno strumento politico a favore dei *whigs*, abbandona il progetto di una monografia su Parga. Scrive, a questo proposito Camillo Ugoni nella *Vita e scritti di Giuseppe Pecchio* (1836): «Il grido universale sollevatosi in Europa contro la condotta del governo inglese verso Parga non fondò, a quanto pare, in esame ben ponderato de' fatti. Gl'Inglesi medesimi, tra per ispirito di parte, tra per avere consultato opere, nelle quali i fatti erano o esposti da un solo aspetto, o travisati, o interamente falsi, caddero nell'errore comune. [...] In somma considerando quel grido d'indignazione, al quale *I Profughi di Parga di Giovanni Berchet* fecero eco severa e pietosa, come sorgente dal mercimonio che i trattati fanno de' popoli non consultando né i voti loro, né antichità di leggi, di abitudini o di costumi, sbrancandoli come pecore, fu certo un grido giusto ed umano, e può valere o ripetersi per trattati somiglianti, barbari abbastanza anche dove non giungano a forzare le popolazioni intere ad emigrare; ma se nel caso concreto di Parga i fatti furono alterati in libri scritti sotto l'influenza di potenze aventi interessi opposti agl'interessi dell'Inghilterra e principalmente quello di screditarla, converà allora ricordarsi che dove i fatti son travisati i giudizi son di poco valore, e badare che i giudizi non infermino quegli stessi principii morali, a' quali vogliono venire in ajuto» (Ugoni 1836, pp. 176-177).

compassionevole» delle figure allegoriche del Mausoleo di Maria Cristina d'Austria:[68]

As soon as this notice was given, every family marched solemnly out of its dwelling, without tears or lamentation; and the men, preceded by their priests, and followed by their sons, proceeded to the sepulchres of their fathers, and silently unearthed and collected their remains, - wich they placed upon a huge pile of wood which they had previously erected before one of their churches. They then took their arms in their hands, and, setting fire to the pile, stood motionless and silent around it, till the whole was consumed. During this melancholy ceremony, some of Ali's troops, impatient for possession, approached the gates of the town; upon which a deputation of the citizens was sent to inform our Governor, that if a single Infidel was admitted before the remains of their ancestors were secured from profanation, and they themselves, with their families, fairly embarked, they would all instantly put to death their wives and children, - and die with their arms in their hands, - and not without a bloody revenge on those who had bought and sold their country. Such a remonstrance, at such a moment, was felt and respected, as it ought by those to whom it was addressed. General Adam succeeded in stopping the march of the Mussulmans. The pile burnt out - and the people embarked in silence; - and Free and Christian Parga is now a stronghold of ruffians, renegadoes, and slaves![69]

[68] De Rossi 1823, p. 40. De Bosset parla della rimozione delle immagini sacre e delle suppellettili liturgiche, dell'esumazione delle ossa che vennero in parte cremate, in parte gettate nel mare e perfino portate via in esilio (de Bosset 1819, pp. 115-116). Cfr. a questo proposito il commento in Foscolo-Gambarin 1964, pp. LV-LVII. Va ricordato, peraltro, la ben documentata 'testimonianza' di un «anonimo pargiota» (Andrea Mustoxidi) che viene pubblicata a Parigi nel 1820 grazie all'interessamento di Amaury Duval (Mustoxidi-Duval 1820). A questo proposito e con particolare riferimento al rapporto Mustoxidi-Foscolo, cfr. Colombo 2015.

[69] Foscolo 1819, p. 293. Dello stesso testo, cfr. anche l'edizione critica O*n Parga*, in Foscolo-Gambarin 1964, pp. 65-102. Il pubblico italiano

Con questa narrazione della cittadinanza che procede solennemente verso il cimitero per dissotterrare nel silenzio assoluto le ossa dei padri impietosendo perfino il nemico, Foscolo fornisce un modello letterario dell'uscita dei vinti che lascerà tracce significative nelle rappresentazioni storiografiche e – per l'appunto – nelle messinscene pittoriche di simili 'spettacoli pietosi'.[70]

Nel contesto della pittura storica sempre più propensa a trasformare i *faits divers* in epopea contemporanea, sulla scorta appunto del caso più eclatante che è la *Zattera della Medusa* (1819-19) di Géricault, vanno collocate dunque le rappresentazioni dei profughi di Parga che conoscono una notevole fortuna figurativa in Europa. Il primo caso noto di rielaborazione del tema è la tela monumentale C*hristian Inhabitants of Parga preparing to emigrate in presence of the invading force of Alì Pasha* (fig. 6) realizzata tra il 1821 e il 1822 dai pittori inglesi James e George Foggo.[71] Figli di un vecchio repubblicano che aveva lasciato l'Inghilterra alla fine del Settecento, gli artisti – cresciuti a Parigi, dove si erano formati alla scuola di Jean Baptiste Regnault – ben conoscevano la condizione dell'esilio.[72] Tornati in patria rispettivamente nel 1815 (James) e nel 1819 (George), essi realizzano un tipico esempio di *exhibition piece* che espongono privatamente dietro pagamento di uno scel-

può conoscerne il contenuto anche tramite la versione francese apparsa sulla «Revue encyclopédique» (7, 1820, pp. 418-454; 8, 1820, pp. 17-32).

[70] Cfr. a questo proposito il capitolo 3. del presente lavoro.

[71] Il catalogo delle stampe del British Museum (inv. 1842.0319.14) riporta il titolo della litografia come *Parga during the awful ceremony that preceded the banishment of its brave* Christian *inhabitants and the entrance of Ali Pacha*.

[72] Ottley 1866, pp. 71-72.

Fig. 6. J. Foggo, G. Foggo (dip.), J. Graf (lit.), C*hristian Inhabitants of Parga preparing to emigrate in presence of the invading force of Alì Pasha*, 1819 ca., litografia. Collezione privata.

lino.[73] Ad accompagnare l'immagine monumentale è un opuscolo redatto dai pittori che citano puntualmente la descrizione foscoliana dell'esodo dei pargioti prima di entrare nel merito delle scelte artistiche adottate.[74] Nell'opera dei Foggo, l'esumazione e cremazione dei pargioti appare come una *Deposizione* secolarizzata di matrice rubensiana, una scena catastrofica e concitata, dal tono macabro, che suscita perplessità da parte della critica. Un anonimo articolista di «The Literary Speculum» sottolinea, infatti, che gli artisti – pur dimostrandosi talentuosi e promettenti – non possono considerarsi alla pari di autori come Benjamin West, Géricault, John Martin o Benjamin Robert Haydon, talmente evidenti sono i difetti compositivi della tela: vale a dire l'assenza di un gruppo centrale

[73] Per la genesi settecentesca degli *exhibition pieces* e delle *private* ex*hibitions* a pagamento: Bätschmann 1997, pp. 29-36.

[74] *Description of Messrs. Foggo's historical painting* [1822], pp. 9-10.

intorno al quale si organizzano gli eventi secondari e l'eccesso di dettagli che confondono l'occhio dello spettatore.[75] A differenza della critica d'arte, poco propensa a tollerare le concessioni al gusto 'francese' che i fratelli avrebbero fin troppo assorbito, il giornalismo liberale d'opposizione apprezza soprattutto la valenza etica di un'immagine capace di catalizzare la dissidenza politica dimostrando all'estero che «this stain on the national honor is alien from the heart of England, and not the result of popular bareness, but the appropriate exploit of the wisdom and virtue of her statesmanlike rulers».[76]

Dopo il successo della *Zattera della Medusa* e ispirato, forse, dalla ben nota esposizione del quadro dei fratelli Foggo, anche Géricault sembra accarezzare l'idea di dedicarsi a questo singolare *fait du jour*, come dimostra uno schizzo che presenta invece della cremazione il momento dell'uscita con i cittadini in primo piano, la veduta della città e l'esercito turco sullo sfondo.[77] Tale progetto, rimasto invece allo stato di schizzo, viene ripreso da un altro pittore francese – Apollodore Callet – che presenta al

[75] *Messrs. Foggo's Picture* 1822, p. 431. È bene tenere presente che il quadro dei Foggo non solo è noto attraverso una traduzione litografica edita da Colnaghi; nel 1840 esso viene esposto al *Salon* parigino con il titolo *Les funérailles de Parga (Explication des ouvrages exposés au Musée Royal* 1840, n. 611, pp. 68-69) suscitando reazioni poco favorevoli da parte della critica francese (Destigny 1840, p. 39) e tedesca, secondo la quale la tela dei Foggo sia un'opera «welches an Abnormität seines Gleichen sucht, und an Styl und Regellosigkeit Alles übertrifft, was die französischen Romantiker im Parorismus der Reaction zu Tage gefördert» (*Der Pariser Salon* 1840, p. 142).

[76] La citazione, tratta da un articolo del «Morning Chronicle» (9 aprile 1822), è riportata da Schröder-Plock 2012, pp. 248-249.

[77] Cfr. lo schizzo compositivo dal titolo (postumo) *La reddition de Parga* pubblicato da Sells 1986. Vedasi inoltre Bazin 1997, n. 2668, p. 265.

Fig. 7. A. Callet, *L'embarquement des Parganiotes*, 1827, olio su tela. Rouen, Musée des Beaux Arts.

Salon del 1827 la sua immagine dell'imbarcazione dei pargioti (fig. 7) sotto l'occhio vigile dei soldati britannici:[78] il quadro, apparso lo stesso anno in cui trionfano soggetti filellenici come *Les femmes souliotes* di Ary Scheffer, non sarà però ben accolto dalla critica soprattutto a causa della sua messinscena affollata che ne rende difficilmente leggibile il tema;[79] un limite, quest'ultimo, che non preclude la presenza del dipinto all'esposizione «patriottica» organizzata nell'ottobre del 1830 al Musée du Luxembourg per rendere omaggio ai caduti della Rivoluzione di Luglio.[80]

[78] Bergot-Pessiot 1994, pp. 142-143.

[79] Landon 1827, p. 169.

[80] *Kunstausstellung in der Gallerie Luxemburg* 1831, p. 22.

Sull'onda dell'indignazione universale che investe gli ambienti liberali del vecchio continente, si fa strada anche in Italia l'idea che la vicenda di Parga rappresenti «lo spettacolo il più commovente agli occhi dell'Europa», un dramma contemporaneo capace di scuotere «in sommo grado l'immaginazione»: la fortuna letteraria del tema in Italia è inaugurata dal cantico *I Pargi ossia Ipparco e Despo* che Antonio Pochini – uno scrittore padovano dai trascorsi parigini – dà alle stampe nel 1819;[81] pochi anni dopo è la volta di Giovanni Berchet, il cui poemetto *I Profughi di Parga* (1823) vede la luce a Parigi, in un'edizione bilingue con la traduzione francese del noto storico e linguista Claude Fauriel.[82] Figura chiave per la formazione culturale dei patrioti risorgimentali («ogni giovannotto sapeva a mente le poesie del Berchet», ricorda Luigi Settembrini),[83] l'esule lombardo contribuisce in maniera sostanziale (assai più di Foscolo e Pochini) a «rendere popolari» i fatti di Parga, come ricorda il pittore Francesco Hayez nelle sue memorie.[84] Bisogna

[81] Pochini 1819, p. 4. Per la biografia di Pochini (1787-1829): Chiancone 2013.

[82] Berchet 1911 [1823]. Per un'analisi contestualizzata del poema di Berchet e la sua genesi sullo sfondo dell'esperienza di esilio vissuta tra Parigi, Londra e soprattutto Bruxelles: Battistini 1936. Prima ancora di Berchet, lo stesso tema dei pargioti è trattato nelle composizioni letterarie del già citato Pochini, di Viennet 1820 e Belmontet 1821.

[83] Cit. in Quondam 2011, p. LXX, il quale insiste giustamente sull'importanza dello scrittore lombardo per la cultura letteraria del Risorgimento.

[84] «La scena descritta nella storia di Suli e di Parga, ognuno la conosce chè in quell'epoca le sventure della Grecia destavano la simpatia generale e l'indignazione per chi l'aveva ceduta al famigerato Bascià di Janina, contro il diritto delle genti: e a rendere popolari questi fatti servì non poco la bella poesia di Berchet» (Hayez-Mazzocca 1995, p. 168).

dunque partire dal poema di Berchet, incentrato sull'incontro tra un rifugiato greco che narra sotto forma di *flashback* la vicenda dei pargioti a un ufficiale inglese, per ricostruire il percorso creativo sfociato nella tela monumentale dei *Profughi di Parga* (tav. IV) che l'artista espone alla mostra di Brera nel 1831 sotto l'applauso universale del pubblico.[85]

Sempre dalle memorie del pittore apprendiamo sotto forma di aneddoto le circostanze della commissione e conosciamo perfino i motivi che lo inducono a trattare questo soggetto filellenico. Scrive, infatti, Hayez che il committente, il conte bresciano Paolo Tosio,

> desiderava dapprima una Psiche, ma il soggetto non m'andava a garbo perché troppo classico; allora il gentile Conte mi disse che desiderava innanzi tutto che io fossi contento del soggetto, perché nell'eseguirlo io v'infondessi quel sentimento che a suo dire, aveva riscontrato in altri miei quadri. Scelsi: *I Profughi di Parga*, soggetto nel quale potevo rappresentare que' sentimenti patrii che ben s'attagliavano alle nostre condizioni, mentre si poteva variare ne' differenti gruppi le diverse passioni. I costumi, benché moderni, erano assai artistici, il soggetto piacque al Conte il quale comprese facilmente come fosse necessario di trattarlo su vasta tela.[86]

[85] Per un'analisi del dipinto di Hayez, cfr. Romano 1991 [1978], pp. 170-176; M.C. Gozzoli in Gozzoli-Mazzocca 1983, pp. 164-165; C. Spetsieri Beschi in Guida-Lucarelli-Spetsieri Beschi 1986, pp. 278-279; Lankheit 1988, pp. 137-138; Mazzocca 1994, pp. 216-219 (con un'accurata ricostruzione del dipinto e rimandi alla bibliografia precedente); Hayez-Mazzocca 1995, pp. 145-147, 167-170; Urbani 2002; A. Villari in Mazzocca 2005, pp. 247-248; A. Auf der Heyde in Mazzocca-Sisi 2010, pp. 68-70; Nocilli 2013.

[86] Hayez-Mazzocca 1995, p. 145.

Il risultato è un quadro ad ampio respiro, caratterizzato dalla «complicata orchestrazione compositiva» di una moltitudine di eroi anonimi inseriti all'interno di uno scenario naturale che richiama gli sfondi paesaggistici della tradizione veneta del Cinquecento.[87] Nell'ambito della produzione hayeziana la tela dei pargioti rappresenta una cesura: il gruppo centrale, sul quale converge l'attenzione del pubblico, si presenta come un coro monumentale composto da una molteplicità di caratteri che declamano una sorta di elegia gestuale. L'artista rinuncia agli ingredienti teatrali (azioni e contrasti di passioni) che avevano caratterizzato i suoi precedenti lavori storici e si cimenta nel genere del *Situationsbild* d'ambientazione contemporanea delegando l'aspetto più narrativo alle parti secondarie.

Sappiamo dagli studi di Giovanni Romano, Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca che l'artista prepara questo suo primo *exploit* nel terreno sinora sconosciuto degli avvenimenti contemporanei con un'attenta ricognizione delle fonti letterarie e soprattutto visive:[88] il suo vecchio benefattore, Leopoldo Cicognara, cui Hayez si era rivolto (nel maggio 1828) chiedendo consigli su vedute, carte e descrizioni topografiche, gli invia il lucido di una veduta della costa greca che il pittore considera conforme

[87] Mazzocca 1998a, p. 26.

[88] Tra i libri di Hayez donati all'Accademia di Brera (Nicodemi 1962, I, p. 172) figura il volume di Perraivos-Gherardini 1819, il cui autore smentisce l'opinione ricorrente secondo la quale fra i greci moderni «non esista la men che minima insegna dell'antico greco valore». Si tratta, anzi, di un popolo pieno di coraggio, intrepidezza, carattere, ingegno, volontà, cui manca soltanto la forza: «Vada dunque un possente braccio a sostenerli, e vedrassi allora se da disperati non andranno essi ad incontrar la morte per infrangere una volta i loro ceppi, e se la gloria de' loro antenati non sorgerà di bel nuovo in que' valorosi atleti». Ivi, p. 4.

Fig. 8. F. Hayez, *I Profughi di Parga*: studio di uomo in costume ellenico, disegno su carta. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fondo storico, f. 535 r (DRx).

alla descrizione naturalistica del sito offerta da Pouqueville (1805);[89] figure di centrale importanza, come il padre di famiglia che poggia la mano sinistra sulle spalle della moglie sono invece il frutto di studi del costume (figg. 8-9, tav. V) condotti mediante le tavole acquerellate del repertorio di Otto Magnus von Stackelberg (1825).[90] Alle spalle del pope Hayez ritrae sé stesso per manifestare la propria solidarietà nei confronti di questa comunità di martiri, ma

[89] Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano): Dis. 571 r. Cfr. a questo proposito la lettera di Hayez a L. Cicognara (12 maggio 1828), cit. in Mazzocca 1994, p. 217, e la risposta di Cicognara (Venezia, 31 maggio 1828) cit. in Nicodemi 1962, I, p. 201. Ma vedasi anche Romano 1991 [1978], pp. 173-176. Un'articolata descrizione della città e dei dintorni di Parga offre Poucqueville 1805, III, p. 96.

[90] Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano): 598 v. p.r. (taccuino rosso); 535 r. DRx., Dis. 726 (taccuino giallo). Cfr. a questo proposito von Stackelberg 1825, tav. I (*Janissaire de Janina*). Per la collezione dei disegni di Hayez: Valli 2018a.

anche per suggerire allo spettatore di essere stato testimone oculare dell'accaduto: questo *èthos* del pittore-cronista si manifesta per l'appunto nell'accurata ricostruzione degli ambienti e nelle parti didascaliche del dipinto che narrano gli episodi salienti della vicenda. Vediamo dunque sullo sfondo a sinistra le truppe di Alì Pascià avvicinarsi alla città ancora coperta dalla nube di fumo provocata dal rogo delle ossa e sul piano mediano a destra il momento in cui si imbarcano i profughi, la cui atmosfera concitata richiama l'episodio biblico dell'esercito egiziano sommerso dal Mar Rosso.

Fig. 9. M. von Stackelberg (dis.), *Janissaire de Janina*, in *Costumes et usages des peoples de la Grèce moderne dessinés sur les lieux*, Roma, s.e. 1825, n. 1.

Ma questi momenti, funzionali alla veridicità dell'immagine, sono visibilmente subordinati al congedo degli abitanti che gettano l'ultimo sguardo alla patria prima di imbarcarsi. Soprattutto nell'organizzare questo gruppo Hayez attinge invece alla tradizione figurativa che gli permette di svincolare l'avvenimento dalla sua contingenza storica e trasformarlo in un dramma universale privo di tempo e luogo.[91] Particolarmente significativa, in tal senso, è la giovane sdraiata in primo piano a destra che si appella

[91] Giustamente Francesca Valli paragona il ricorso alla tradizione da parte di Hayez al lavoro di uno scenografo, per il quale «ogni "maniera" utilizzata è uno stampo espressivo "conveniente" all'azione da rappresentare» (Valli 2018b, p. 28).

Fig. 10. F. Hayez, *I Profughi di Parga*: studio di donna sdraiata in primo piano, disegno su carta. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fondo storico, f. 726 (taccuino giallo).

direttamente allo sguardo dello spettatore (fig. 10): figura, quest'ultima, che ripropone puntualmente l'*admonitur* albertiano (*De pictura*, II, 42), ossia un carattere posto ai margini del dipinto che funge da mediatore prefigurando le reazioni emotive che l'artista si aspetta dal suo pubblico.[92] La posa della donna e la presenza del teschio caratterizzano questa figura come una rivisitazione dell'iconografia cinque e seicentesca della Maddalena penitente (Correggio, Francesco Furini) che invita l'osservatore alla conversione (figg. 11-12).[93] Visto il ricorso consapevole dell'artista a uno schema iconografico ben consolidato, viene spontanea la domanda, se il pittore non persegua una strategia analoga: richiamare cioè l'attenzione dello spettatore sul sacrificio di «quei che furono esuli ed infelici per voi» per dare all'uscita

[92] Gandelmann 1992.

[93] Non a caso lo stesso Hayez riproporrà tale figura nella sua *Maddalena* (1833). Cfr. Mazzocca 1994, p. 232; Mazzocca 1998a, pp. 146-147.

Fig. 11. A. Correggio (dip.), F. Bartolozzi (inc.), *Maddalena che legge*, 1790, acquaforte. Collezione privata.

Fig. 12. F. Furini (dip.), J.E. Mansfeld (inc.), *Maddalena («La Fille de Tancrède dans sa douleur»)*, 1760-90, acquaforte. Collezione privata.

dei pargioti la connotazione sacrale di un gesto salvifico, dal quale trae beneficio chiunque abbia a cuore i principi di libertà e autodeterminazione dei popoli (tav. VI).[94]

Il debito notevole nei confronti del poemetto di Berchet emerge bene a proposito del giovane inginocchiato al centro e della fanciulla aggrappata all'ulivo sul lato destro del dipinto: ambedue le figure si ricollegano ai versi dell'esule quando parla, per l'appunto, di «chi un ramo, un cespuglio, chi svolta / dalle patrie campagne trae / una zolla nel pugno raccolta».[95] Anche in questi due casi il ricorso alla tradizione figurativa appare come un espediente espressivo, teso a dare maggiore risalto al significato pregnante dei rispettivi gesti: il giovane che raccoglie la zolla di terra

[94] La citazione è ripresa da una lettera di Mazzini a Enrico Mayer (17 aprile 1841), cit. in Mazzini-Mayer-Linaker 1907, p. 27. Cfr. a questo proposito l'introduzione al presente lavoro.

[95] Berchet 1911 [1823], p. 17.

Fig. 13. F. Hayez, *I Profughi di Parga*: studio di giovane che raccoglie una zolla di terra, disegno su carta. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fondo storico, f. 720 (taccuino giallo).

Fig. 14. B. Luini, *La raccolta della manna*: particolare, 1509-10, affresco staccato trasportato su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.

(fig. 13) si presenta, infatti, come omaggio all'affresco della *Raccolta della manna* di Bernardino Luini (fig. 14), opera proveniente dal ciclo di villa Pelucca che entra nelle raccolte di Brera nel biennio 1821-22;[96] invece nella giovane sulla destra il pittore ricorre ancora una volta al repertorio gestuale del Canova, in particolare all'abbraccio di *Venere e Marte* e al gesto di *pietas* coniugale nella stele funeraria di Elisabetta Mellerio (figg. 15-17).[97] Queste tre figure sono di centrale importanza per una corretta lettura della tela, che trascende, come abbiamo visto, l'aspetto 'cronachistico' della rappresentazione storica. La composizione gerarchica del quadro e la presenza di queste figure

[96] La stessa figura sarà puntualmente ripresa nel quadro storico di *Pietro l'Eremita che cavalcando una bianca mula col Crocifisso in mano, e scorrendo le città e le borgate predica la Crociata*, 1827-29, Milano, collezione privata. Cfr. Mazzocca 1994, pp. 196-199; Mazzocca 1998a, p. 106.

[97] A proposito delle reiterate citazioni canoviane che segnano la produzione di Hayez: Valli 2017 (con bibliografia precedente).

Fig. 15. F. Hayez, *I profughi di Parga*: particolare delle due figure femminili sul lato destro, 1826-31, olio su tela. Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia.

Fig. 16. A. Canova, *Venere e Marte*, incisione, in L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX*, 3, Picotti, Venezia 1818, tav. XXXIII.

dal significato pregnante trasformano la narrazione dell'avvenimento storico in un'allegoria dell'amor di patria, i cui principali componenti sono per l'appunto l'attaccamento alla terra (la zolla) e alle radici culturali (l'ulivo), nonché il ricordo pietoso degli antenati (il teschio).[98] Questa interpretazione dell'immagine è confermata dalle reazioni della critica che apprezza, oltre al magistero tecnico, compositivo ed espressivo, soprattutto il messaggio ecumenico dell'amor patrio così efficacemente messo in scena, tanto da esclamare: «Chi può mettere prezzo alla terra natale?».[99]

[98] Per l'evoluzione del concetto di nazione e l'identificazione nazione-patria verificatasi in quegli anni: Banti 2011.

[99] *Esposizione di Brera* 1831, pp. 262, 265. Cfr. anche il giudizio dei

Fig. 17. A. Canova (inv.), P. Fontana (inc.), *Stele funeraria della contessa Elisabetta Mellerio*, incisione. Collezione privata.

Sulla stessa falsariga si colloca l'opuscolo anonimo che correda l'incisione del dipinto e il cui autore offre una descrizione selettiva dell'opera ponendo l'attenzione al gruppo del padre con accanto a sé la moglie e i figli e alle fanciulle situate in primo piano «la cui immagine ti resterà scolpita nella mente per sempre, come fossero due persone da te conosciute».[100]

Se Hayez scrive nelle sue memorie che il quadro «rappresentava sentimenti patrii che ben s'attagliavano alla nostra condizione»,[101] si riferisce probabilmente alla lettura spiccatamente politica che del dipinto offre Giuseppe Mazzini nel saggio *Modern Italian Painters*

cugini Sacchi che elogiano l'estro di Hayez, la sua rara e «grande potenza d'affetto», la capacità dell'artista di immedesimarsi nella condizione degli esuli; per non parlare degli elementi tecnici: la composizione, il disegno, la «scrupolosa e bella imitazione de' moderni costumi dell'Ellade», il colorito, la luce e il paesaggio «di una verità sorprendente ed a maniere trasparentissime» (Sacchi 1831, p. 650).

[100] *Gli Esuli di Parga* 1831, p. 4 (Mazzocca attribuisce il testo alla penna di Antonio Meneghelli). Per la stampa, disegnata e incisa da Antonio Bramati, che è stata edita da Bettoni nell'ottobre 1831 con dedica «Al nobile Signore / Il Conte Paolo Tosi / Delle Arti Belle favoreggiatore ed amatore»: Gozzoli-Mazzocca 1979, p. 36, n. 49.

[101] Hayez-Mazzocca 1995, p. 145.

pubblicato sulla «Westminster Review» (1841).[102] Sottacendo opportunamente le numerose commissioni absburgiche del pittore, Mazzini arriva a definire Hayez il «genio democratico» a capo d'una scuola nazionale proiettata ormai su scala europea.[103] Sempre in quella sede Mazzini osserva a proposito dei *Profughi di Parga* che si tratta di un

> soggetto favorito del quale ha trattato a diverse riprese – mosso fors'anche da analogie di situazione, che debbono esser presenti a ciascun italiano – alcuni episodi. In mezzo a questo popolo proscritto, disperso sulla riva, tra l'immenso mare e il ferro del barbaro del quale le insegne appariscono da lungi, popolo-martire, di cui il nome collettivo è il solo superstite, di cui gli individui, tutti eroi di patriottismo, rimangono anonimi, sconosciuti «carent quia vate sacre», il genio democratico dell'Hayez era nel suo centro, come lo sarebbe, se la censura austriaca gli permettesse di dipingere la notte del 29 novembre in Varsavia, o le tre giornate, giornate d'operai e di studenti, di Parigi. Egli ha dipinto due poemi – la *donna* e l'*uomo* di Parga – nella fanciulla curvata, sotto un albero, sul cranio di un amante e d'un padre; in quel greco che getta, in mezzo del quadro, un lungo indefinibile sguardo sulla patria che sta per abbandonare forse per sempre; poi, attorno a questi due, una quantità di piccoli poemi, espressione variata di un unico pensiero, di cui ciascuno potrebbe sussistere isolato, e che tuttavia concorrono all'insieme.[104]

[102] Mazzini-Tognoli 1993; ma vedasi anche la scelta antologica ampiamente commentata in Mazzocca 1998b, pp. 144-164; e l'edizione recente in Mazzocca 2005, pp. 291-302.

[103] Cfr. le lettere di Mazzini a E. Mayer (10 marzo 1839 e 17 aprile 1841) nelle quali chiede ai suoi interlocutori di fornirgli informazioni sull'arte moderna in Toscana prendendosela con i viaggiatori inglesi che sarebbero notoriamente disinteressati ai fatti d'arte contemporanea prodotta nella 'terra dei morti' (Mazzini-Mayer-Linaker 1907, pp. 23, 29-30). Per la committenza absburgica di Hayez si rimanda invece alle schede di F. Mazzocca in Marinelli-Mazzariol-Mazzocca 1989, pp. 108-111.

[104] Mazzini-Tognoli 1993, pp. 87-89; Mazzocca 1998b, pp. 158-159.

Fig. 18. F. Hayez, *I profughi di Parga bruciano le ossa degli antenati*, 1831, olio su tela. Novi Ligure, collezione privata.

Nella critica mazziniana Hayez oltrepassa i confini nazionali diventando l'interprete congeniale delle aspirazioni di libertà e fratellanza universale che animano la comunità internazionale degli esuli. Invece l'espressione «genio democratico» e la citazione dalle *Carmina* di Orazio (IV, 9, 25) sono latrici dell'intenzione di stilizzare Hayez come equivalente artistico di Foscolo: «Il Genio democratico» è per l'appunto il titolo di un periodico edito dall'autore dell'*Ortis* così come la citazione dalle *Carmina*, in cui si parla del buio nel quale cadono gli eroi quando manca un poeta capace di cantarne le gesta, si riferisce a un tema che attraversa come un filo rosso la critica e poesia foscoliana.[105]

Sempre all'esposizione braidense del 1831 Hayez presenta una variante dello stesso tema con l'episodio dei pargioti che bruciano i resti dei propri antenati (fig. 18): l'opera, commissionata dal collezionista genovese Francesco Peloso, è realizzata con un *ductus* pittorico vivace che richiama il ritmico ripetersi del verso «Guizza il fuoco» nel

[105] Scotti 1997; Terzoli 2007, p. 11.

poemetto di Berchet;[106] invece l'anno dopo, sempre a Brera, l'artista torna con un'altra variante realizzata per Francesco Chioggi di Casalmaggiore (fig. 20), in cui vediamo una scena più concitata dei pargioti che abbandonano la città dissotterrando le ossa dei padri.[107]

Fig. 19. C. Chasselat (dis.), V. Mauduit (li.), «*Un vent propice soufle et la flamme s'elève / Le pieux sacrifice en cet instant s'achéve*», acquaforte e acquatinta, in M. D'Ordre, *Les exilés de Parga poème, suivi de poésies diverses*, Janet, Paris 1822, tav. f.t.

Soprattutto nell'ambito lombardo-veneto il dipinto di Hayez gode di un'ampia fortuna. A dimostrarlo sono le prove di allievi e seguaci che si cimentano nella rappresentazione dei pargioti e in genere nella messinscena dei soggetti filellenici. Sappiamo, infatti, dalle cronache espositive che Leonardo Galvagnin riscuote un buon successo all'esposizione veneziana del 1842 e l'anno successivo a Brera con i suoi *Profughi di Parga [che] raccolgono le ossa dei propri antenati*;[108] nel 1845 sarà la volta di un allievo di Hayez, Carlo Belgiojoso, che presenta a Brera

[106] Cfr. Mellini 1984; Mazzocca 1994, p. 219. Il motivo della cremazione spontanea degli antenati, già visto nel caso precedente dei fratelli Foggo, conosce anche altri esempi, tra cui una stampa di Chasselat (fig. 19) a illustrazione di un passo del poema di Du Wicquet Ordre 1822, p. 28.

[107] Mazzocca 1994, p. 220.

[108] Cfr. Podestà 1843, p. 262; Selvatico 1842, pp. 56-58.

Fig. 20. F. Hayez, *I profughi di Parga*, 1832, olio su tela. Milano, collezione privata.

una tela dal medesimo soggetto.[109] A differenza di questi Cherubino Cornienti (fig. 21) riprende nella sua interpretazione del tema l'invenzione hayeziana della *Barca dei Greci* ponendo al centro dell'imbarcazione una bellissima madre impaurita che stringe al petto i propri pargoli, mentre i due uomini ai remi richiamano sempre il poemetto di Berchet quando scrive «Remiganti, la voga battete; / affrettate, salvate il furente».[110] A testimoniare la *longue durée* del tema specialmente nella sua interpretazione hayeziana è un quadro che Cesare Dell'Acqua presenta all'Esposizione generale delle Belle Arti di Bruxelles del 1860 e l'anno dopo al *Salon* d'Anversa (fig. 22): *Les Parguinotes partant pour l'exil / récoltent les cendres du*

[109] Mazzocca 1994, p. 218.

[110] Cfr. Berchet 1911 [1823], p. 7; e la relativa scheda in Zatti 2002, p. 96.

Fig. 21. C. Cornienti, *I profughi di Parga*, 1843 ca., olio su tela. Pavia, Musei Civici.

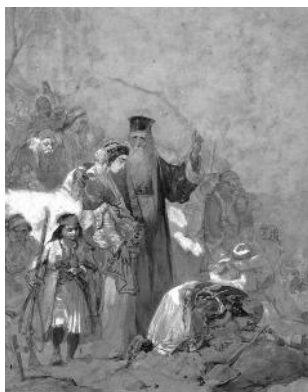



Fig. 22. C. Dell'Acqua, *I profughi di Parga*, 1858, matita, penna e inchiostro su carta. Atene, Museo Benaki.

boucher où ils ont brulé les ossements de leurs ancêtres et baisent la terre avant de s'embarquer pour les îles Ioniennes, 10 mai 1819.[111] Anche di questo dipinto non abbiamo più tracce, ma è possibile ricostruire la composizione grazie a due bozzetti acquerellati che confermano la matrice hayeziana nella disposizione del gruppo monumentale di figure in costume ellenico fiancheggiate dall'imponente presenza di un chierico.[112]

Questa fama duratura della tela di Hayez è anche il risultato di una sapiente strategia espositiva che l'artista e il suo committente hanno messo in atto. Da subito destinato a una fruizione pubblica grazie al lascito Tosio

[111] Firmiani-Tossi 1992, n. 250 (tra le opere disperse); Firmiani-Tossi 2000.

[112] Il primo acquerello, firmato e datato 1858, si trova ad Atene, Museo Benaki (inv. 23002L). L'altro, in collezione privata, è firmato e datato 1860 (Tsigakou 1991).

(1832), con l'apertura della Pinacoteca comunale di Brescia (1851) il quadro assume nell'immaginario collettivo un valore paradigmatico.[113] Questo fa sì che l'opera ricompare anche in sedi inaspettate, come nel caso delle *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra* (1855), il cui autore – Federico Odorici – rievoca la vicenda di Parga per richiamare l'attenzione sul dramma umano vissuto dagli abitanti di Crema, che erano stati costretti a lasciare la propria città dopo sei mesi di assedio imperiale (1160).[114] Questo riferimento, del tutto fuori proposito, aiuta a comprendere non solo la fortuna della tela, ma soprattutto l'intelligenza dell'artista che ha saputo trasformare l'episodio contemporaneo in un dramma universale servendosi di formule patetiche ben presenti nell'immaginario del pubblico. Il caso più vistoso, in tal senso, è il gruppo del vecchio portato sulle spalle di suo figlio, che è palesemente ricalcato sull'iconografia di Enea e Anchise. Infatti, non a caso, questo riferimento esplicito all'*Eneide* induce l'articolista de «L'Eco» a constatare che «le passioni sono le medesime in tutti i tempi ed in tutti i luoghi».[115]

[113] Per il collezionismo di Tosio e le vicende della Pinacoteca bresciana Tosio-Martinengo, cfr. M. Mondini in Mondini-Zani 1981, pp. 61-62.

[114] «Onde ne uscivano lamentabilmente i cittadini a processione, carichi le spalle de' teneri loro figli e dei cadenti vegliardi sorvissuti allo sterminio della patria; e come più tardi gli Esuli di Parga, ma non com'essi venduti, andavano limosinando un tetto ed un pane, mentre da lunge fra il baccano e la bestemmia dello straniero corso alla preda ed all'incendio, veniva loro un suono di crollanti edifici, ed era il tonfo delle loro case» (Odorici 1855, pp. 309-310).

[115] *Le sale di Brera* 1831, p. 442.

2. Patriarchi pensosi e fanciulle vendicative: l'*Esilio babilonese degli ebrei* come metafora delle diaspore moderne[116]

Altro esempio di ricezione della serie michelangiolesca degli antenati di Cristo, *Gli ebrei piangenti sulle rive di Babilonne* (1832) di Eduard Bendemann (tav. VII) si presenta come *Situationsbild* priva d'intenti narrativi ma dal forte impatto emotivo, che costringe lo spettatore a immedesimarsi nel protagonista generando così degli spazi interpretativi (talvolta estranei alle intenzioni dell'artefice).[117] L'artista prussiano prende spunto dalle vicende storiche del popolo d'Israele che viene sconfitto dall'esercito di re Nebukadnezar II e poi portato nella schiavitù babilonnese dove avrebbe vissuto per sessant'anni prima di tornare nella terra dei padri. Nella tradizione ebraica il periodo dell'esilio babilonese rappresenta un'importante cesura: da un lato si tratta di una punizione di Geova i cui inviti alla conversione (tramandati dal profeta Geremia) erano rimasti disattesi, dall'altro l'esilio rappresenta una fase di riavvicinamento a Dio concretizzatasi nel rispetto delle leggi e nella definizione della prassi rituale. Vediamo seduto sulle rive di Babilonne un gruppo di cinque figure: al centro un vecchio incatenato che tiene un'arpa deposta per terra, mentre accarezza con la mano sinistra una bambina che piange disperatamente, alla sua sinistra una

[116] Questo capitolo è la versione ampliata di un articolo pubblicato recentemente: Auf der Heyde 2018.

[117] Abbiamo visto nell'introduzione che questo genere di immagini trova il suo prototipo nel *Ritorno di Marco Sesto* di P.-N. Guérin (Germer 1992, p. 28; Germer 1997, p. 24). Invece per la ricezione di questo e altri prototipi francesi da parte di Bendemann e della scuola di Düsseldorf: Körner 2011.

madre vista di profilo con un bimbo in braccio e a destra, sempre di profilo, una fanciulla pensosa con l'arpa accanto a sé. Sopra di loro nella cornice la citazione «An den Wassern zu Babylon saßen wir, / und weinten, wenn wir an Zion gedachten» rimanda alla parte iniziale del salmo 137,[118] in cui viene espresso il rammarico degli ebrei che appendono le cetre ai salici, perché impossibilitati di cantare inni di gioia nella terra in cui sono stati deportati.[119] Per un artista come Bendemann il tema rappresenta in primo luogo l'occasione di riflessione sull'autonomia dell'arte e il ruolo dell'artista costretto ad appendere la cetra nel momento in cui la committenza oppure le circostanze sociali non permettono il libero svolgimento del suo estro. Ma soprattutto, considerando le origini ebraiche dei suoi genitori che prima ancora della sua nascita si erano convertiti, la scelta di un tema veterotestamentario implica inevitabilmente una riflessione sulla religione dei suoi avi nei rapporti con la fede cristiana a cui è stato educato.

[118] Nella traduzione moderna (CEI 2008) il testo del salmo 137 (*Il canto dell'esule*) recita: «[1] Lungo i fiumi di Babilonia, là sedevamo e piangevamo ricordandoci di Sion. [2] Ai salici di quella terra appendemmo le nostre cetre, [3] perché là ci chiedevano parole di canto coloro che ci avevano deportato, allegre canzoni, i nostri oppressori: "Cantateci canti di Sion!". [4] Come cantare i canti del Signore in terra straniera? [5] Se mi dimentico di te, Gerusalemme, si dimentichi di me la mia destra; [6] mi si attacchi la lingua al palato se lascio cadere il tuo ricordo, se non innalzo Gerusalemme al di sopra di ogni mia gioia. [7] Ricòrdati, Signore, dei figli di Edom, che, nel giorno di Gerusalemme, dicevano: «Spogliatela, spogliatela fino alle sue fondamenta!». [8] Figlia di Babilonia devastatrice, beato chi ti renderà quanto ci hai fatto. [9] Beato chi afferrerà i tuoi piccoli e li sfracellerà contro la pietra».

[119] Per un'analisi circostanziata del dipinto di Bendemann: Wille 1995 (con un censimento delle repliche); Brandmüller 2007, pp. 64-81 (fortuna critica e figurativa); Bastek-Thimann 2009, pp. 108-111; Baumgärtel 2011, II, pp. 162-167.

Questo legame emerge bene dallo sfondo del dipinto: il salice, al quale gli ebrei hanno appeso le proprie cetre, è un simbolo del lutto e della rassegnazione menzionato nello stesso salmo; estranee invece alla fonte biblica sono le viti che si arrampicano intorno al tronco dell'albero e che sono notoriamente simboli dell'eucarestia. Nel sacrificio di Cristo sta proprio il momento di passaggio dal vecchio al nuovo patto tra Dio e gli uomini e Bendemann, consapevole delle proprie radici, vuole comunque sottolineare che soltanto nella fede cristiana la salvezza è possibile.[120] La maggior parte del pubblico contemporaneo della sua opera doveva leggere il dipinto come un invito alla conversione che avrebbe, in ultima istanza, permesso la salvezza ossia il ritorno nella terra santa: si tratta, in altre parole, di un messaggio di critica culturale affine al pensiero dei Nazareni, perché Bendemann traspone la situazione «dell'Europa contemporanea provata dai conflitti confessionali e dalle tendenze secolari» nelle vicende bibliche del popolo eletto.[121]

2.1. «tutti i popoli oppressi e traditi sanno che Iddio li guarda e li conosce»: la *Grande emigrazione* dei patrioti polacchi e l'uso politico dell'immaginario biblico

Passando all'esegesi critica del dipinto di Bendemann notiamo come si generi intorno all'immagine una dinamica discorsiva fortemente incentrata sui fatti politici che animano l'opinione pubblica tedesca di quel periodo. Ad

[120] Wille 1995, pp. 9-10.

[121] Grewe 2009, pp. 54-55; sulla riflessione teologica e la critica culturale alla base dell'arte dei Nazareni (in particolare di Overbeck): Gossman 2007.

esempio uno dei giornalisti e critici d'arte più eminenti della Germania del *Vormärz*, Hermann Püttmann, afferma in uno scritto sulla scuola di Düsseldorf (1839) che gli *Gli ebrei piangenti sulle rive di Babilonne* sono l'espressione artistica del «punto di vista dell'età contemporanea» quale sarebbe, in questo caso specifico, l'emancipazione degli ebrei.[122] Un analogo processo di risemantizzazione del dipinto di Bendemann emerge dal diario di un viaggio a Parigi e in Renania che il pittore e scienziato Carl Gustav Carus pubblica nel 1836. Durante una sosta a Colonia nel 1835, Carus vede il quadro in compagnia di un esule polacco e le reazioni di quest'ultimo lo inducono a dedicare al quadro una descrizione articolata che si conclude con una congettura:

> Se mi è permesso di congetturare, allora direi che la soppressione e caduta di un popolo vicino impegnato nella lotta cavalleresca per la propria libertà, ma anche l'antico rimpianto per la sua dispersione che al popolo israelita è stato tramandato dai suoi patriarchi, siano stati dei momenti entusiasmanti per il pittore. Per me è stato curioso notare quanto il primo di questi momenti abbia coinvolto l'ingegnoso e vivace giovane polacco che mi assiste qui durante le mie peregrinazioni! [...] Non c'è nulla di sentimentale, ricercato o patetico nella sua espressione; tutto si riduce ad un dolore profondo per la caduta di un popolo intero e al pianto sincero e franco provocato dalla vittoria del nulla sul valore! – Capii benissimo perché il mio compagno non abbia voluto distogliere lo sguardo da questo volto; in esso egli dovette vedere un'elegia grandiosa delle vicende del suo stesso popolo[123].

[122] Püttmann 1839, pp. 43-44. Per la biografia e la critica d'arte di Püttmann (il quale sconterà, a partire dal 1845, il proprio impegno politico con l'esilio in Svizzera e Inghilterra, infine con l'emigrazione in Australia), cfr. Pogt 1980; e in generale per la critica d'arte del *Vormärz*, cfr. von Radziewsky 1983.

[123] Carus 1836, pp. 257-259. Traduzione AdH.

La vicenda cui allude Carus, nota come rivoluzione dei cadetti, è il tentativo di un'insurrezione contro lo zar di Russia Nicola I iniziata il 29 novembre 1830 con l'assalto alla residenza del vicerè di Polonia, Konstantin Pavlovič Romanov, e conclusasi il settembre dell'anno successivo con la riconquista di Varsavia da parte dell'esercito zarista. Frutto dell'attività cospirativa di un gruppo di allievi ufficiali dell'Accademia dell'esercito imperiale russo a Varsavia, la rivolta porta alla creazione di un governo provvisorio, mentre il parlamento – dominato dalla Società patriottica presieduta da Joachim Lelewel – decide di detronizzare lo zar Nicola I e di dichiarare l'indipendenza della Polonia dall'impero russo. Il conseguente conflitto bellico russo-polacco inizia nel febbraio del 1831 e si conclude nel settembre dello stesso anno con la graduale disfatta delle truppe polacche. Pur potendo beneficiare dell'amnistia concessa da Nicola I, molti militari polacchi decidono di seguire i capi dell'insurrezione per le vie dell'esilio dando così luogo a una migrazione di massa che comprende circa 9.000 individui. A differenza delle monarchie della Santa Alleanza e del pontefice Gregorio XVI che condanna la rivoluzione polacca nell'enciclica *Cum Primum* (1832) avallando così gli interessi 'legittimi' di Nicola I,[124] l'opinione pubblica liberale si schiera unanimemente a favore dei profughi polacchi, il cui cammino attraverso gli stati tedeschi e il conseguente arrivo nei paesi d'accoglienza (Belgio, Francia, Svizzera e Gran Bretagna) è accompagnato da innumerevoli manifestazioni di solidarietà. Le numerose rappresentazioni pittoriche dello stesso soggetto sono invece la dimostrazione di quanto, a partire dall'inizio degli anni Trenta, la comunità artistica partecipi alle sofferenze

[124] Per le reazioni all'enciclica del papa: Sartori 2003-2004, pp. 116-139.

Fig. 23. W. Allan (dip.), W. Howison (inc.), *Polish Exiles on their way to Siberia*, 1841, acquaforte. Collezione privata.

di un popolo senza patria la cui diaspora appare all'attenzione europea come una specie di esodo moderno (figg. 23-24).[125]

Il fatto che Carus e il suo interlocutore polacco vedano nel quadro di Bendemann «un'elegia grandiosa» della recente emigrazione polacca non è solo un risultato dell'indignazione universale e della *Polenbegeisterung* che coinvolge buona parte dell'opinione pubblica tedesca.[126] Piuttosto l'associazione del tema biblico alla vicenda contemporanea sembra figlia dell'enorme successo riscosso da *Il libro dei pellegrini polacchi* che il poeta Adam Mickiewicz pubblica nel 1832 dal suo esilio parigino.[127] In questo libro, che esercita un'influenza notevole sull'immaginario

[125] Honour 2007 [1979], pp. 245-246.

[126] Brudzyńska-Němec 2010.

[127] Mickiewicz 1833a.

Fig. 24. H. Bellangé (dip.), Gihault frères (lit.), *Le refugié polonais*, 1831, litografia. Collezione privata.

simbolico dei movimenti patriottici e che conosce traduzioni nelle principali lingue europee, Mickiewicz colloca la causa degli esuli polacchi all'interno di un disegno provvidenziale teso a trasformare la nazione polacca in un moderno popolo eletto. Il poeta si rifiuta di utilizzare termini come «profugo» o «esule»; piuttosto egli chiama i polacchi un popolo di pellegrini impegnati a compiere un cammino redentivo per certi versi analogo alla storia del popolo ebraico che dopo essere stato punito da Dio ha scelto di rinnovare il patto con il Signore ottenendo in cambio il ritorno alla Terra promessa.[128] Convinto che la diaspora dei patrioti polacchi sia una specie di cammino redentivo, che porterà necessariamente al ricongiungimento con la patria perduta, Mickiewicz si riallaccia alla tradizione cinquecentesca dell'esule-*peregrīnus* nell'intento di distinguere il cammino volontario dell'esule dal movimento spontaneo e confuso dei rifugiati:

I pellegrini polacchi sono l'anima della nazion polacca. Ed il polacco in pellegrinaggio non ha nome di rifugiato, perché il rifugiato cerca un rifugio sicuro, e nient'altro. Ei non ha nome d'esule, perché esule è colui che è forzato ad abbandonare il suo paese per decreto di autorità legittima; ed il polacco non è esigliato da nessuna autorità legittima. Il

[128] Mickiewicz 1833b, pp. 129-130. Per la ricezione italiana di Mickiewicz: Isabella 2009, pp. 72-74.

polacco in pellegrinaggio non ha ancora nome alcuno, ma verrà tempo che l'avrà, come l'ebbero i confessori di Cristo, quando giunse l'ora. Frattanto il polacco chiamasi pellegrino, pel voto che ha fatto di andar pellegrinando verso la Terra Santa, ch'è la sua patria manomessa, e di non fermar il passo finché non la ritrovi.[129]

La natura metaforica del discorso e il tono messianico, squisitamente ottimista, di Mickiewicz fanno grande impressione sui sansimoniani e i cattolici liberali in Francia. Non a caso, infatti, a tradurre il testo in francese è con Charles Forbes de Montalembert uno dei volti più noti dell'opposizione cattolica in Francia, per non parlare del contributo di Félicité de Lamennais che pubblica, sempre all'interno del volume di Mickiewicz, il suo *Inno alla Polonia* redatto a Roma nell'aprile del 1832.[130] Nella sua prefazione a *Il libro dei pellegrini polacchi*, Montalembert coglie l'occasione per spiegare ai lettori francesi che la causa polacca non sia affatto un caso isolato, bensì si tratta del più eclatante esempio di oppressione di una nazione cattolica ad opera della Santa Alleanza; l'elenco dei casi analoghi è piuttosto lungo e Montalembert non manca di denunciare in quella sede le condizioni della Renania cattolica all'interno del Regno di Prussia e in genere l'influenza della Dieta di Francoforte sulle politiche tedesche, la colonizzazione dell'Irlanda ad opera degli inglesi, il dominio austriaco in Italia e naturalmente la politica del *juste-milieu* francese che sacrifica la libertà d'espressione degli intellettuali cattolici stringendo compromessi con la Chiesa di Roma fortemente avversa a Lamennais e i collaboratori de «L'avvenir». Nell'assenza di una giustizia terrena che riconosca

[129] Mickiewicz 1833b, pp. 81-82.

[130] Lamennais è un grande ammiratore di Mickiewicz che chiama «sans contredit le premier poète de nôtre époque» (Kalembka 1973, p. 67).

la loro legittima rivendicazione di libertà, Montalembert conclude la sua prefazione invitando gli oppressi ad affratellarsi nel nome di Dio e proprio l'esempio del popolo d'Israele conferma, secondo lo scrittore francese, che «depuis ce jour-là, tous les peuples opprimés et trahis savent qui les regarde et qui les connaît».[131]

2.2. «Noi sediamo sulle rive del Po, lamentando la cattività del nostro paese»: l'*Esilio babilonese degli ebrei* nell'arte italiana a ridosso del 1848

Gli *Ebrei* di Bendemann sono un quadro che riscuote un notevole successo a livello internazionale. Particolarmente influente è il giudizio benevolo di Athanasius Raczynski che riproduce il dipinto all'interno dell'*Histoire de l'art moderne en Allemagne* (1836-42);[132] alla voce del critico e collezionista polacco si aggiunge quella di un artista, come Ary Scheffer, che segue con interesse la

[131] «[...] la plus vieille chronique du monde dit che Dieu entendit ce cri, qu'il souvint d'eux et du pacte qu'il leur avait juré, qu'il les regarda, qu'il les reconnut, et qu'il les sauva: *Et audivit gemitum eorum ... et respexit eos Dominus filios Israel, et cognovit eos*. Et depuis ce jour-là, tous les peuples opprimés et trahis savent qui les regarde et qui les connaît» (Montalembert 1833, p. LXXI). Se il messaggio liberatorio di Dio non si è ancora concretizzato, lo si deve – secondo Montalembert – all'uomo, in particolare «[...] aux honteuses passions, aux ambitions tyranniques, aux théories brutalement matérialistes qui souillent depuis trop longtemps le camp de la libertè, tandis qu'elles sont les plus puissans et peut-être les seuls auxiliaires de despotisme actuel. Mais elles aussi périront sous le souffle de Dieu, et avec elles toute cette légalité monstrueuse qui s'est substituée au sentiment réel du droit, éteint dans tant de coeurs; et avec elles ce nationalisme rétréci qui a usurpé la place de la fraternité des peuples et de la sociabilité chrétienne» (ivi, pp. LXXII-LXXIII).

[132] Raczynski 1836, pp. 146-147.

Fig. 25. E. Delacroix, *La Captivité à Babylone*, 1842-44, olio su tela. Paris, Palais Bourbon, Librairie.

produzione del pittore prussiano tanto da menzionare i suoi *Ebrei* in una conversazione con la figlia del principe August von Preußen;[133] ma soprattutto, nel 1837 il pubblico parigino ha modo di conoscere il lavoro di Bendemann che espone al *Salon* l'imponente tela di *Geremia sulle rovine di Gerusalemme* riscuotendo un discreto successo di pubblico.[134]

Proprio nel 1837 Romain Cazes, allievo storico di Ingres, espone al *Salon* un'immagine della *Captivité*; l'anno dopo è la volta di Delacroix che affronta il tema nell'ambito del suo ciclo decorativo per la biblioteca di Palais Bourbon (fig. 25).[135] Nel corso invece del decennio successivo il tono elegiaco del tema, caratterizzato sinora da sofferenza e rassegnazione al proprio destino, assume un tono più accusatorio nei confronti degli oppressori babilonesi che molestano gli esuli con la loro empia richiesta di intonare degli inni di gioia. Lo si vede bene negli *Ebrei* di Louis de Planet (1842-43) e di Jean-François Millet, per non parlare degli *Exilés* di Charles-Adolphe Richard-Cavaro (fig.

[133] Scrive Mathilde von Waldenburg nella sua lettera a Wilhelm von Schadow del 26 dicembre 1845: «Scheffer äußerte sich mit vielem Interesse und Kenntnis über deutsche Kunst und Kunstdichtung, lobte Bendemann's trauernde Juden sehr, die hier viel mehr Eindruck gemacht hätten, als die Hussitenpredigt Lessing's» (von Waldenburg 1852, p. 34; e il commento rispettivo di Brandmüller 2007, p. 82).

[134] Collow 1837, p. 174.

[135] Brandmüller 2007, pp. 49-53.

Fig. 26. C.-A. Richard-Cavaro, *Les Exilés*, 1849, olio su tela. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Paris, Depot du Centre nationale des arts plastiques.

26):[136] opera, quest'ultima, commissionata dall'allora ministro degli Interni della Seconda Repubblica, il repubblicano fervente Alexandre Ledru-Rollin, ed esposta al *Salon* del 1849, a poca distanza dalle elezioni che sanciscono l'ormai inarrestabile ascesa al potere di Louis Bonaparte. Come sottolineano Ribner e Brandmüller, l'artista elemina qualsiasi riferimento visibile al tema biblico trasformando l'esilio in una scena atemporale, caratterizzata da gesti di disperazione: gli *Ebrei* di Richard-Cavaro non rimpiangono la terra promessa ma la patria ed è un fatto che viene esplicitato dalla didascalia del catalogo, in cui è citata come fonte la seconda parte della versione letteraria del salmo 137 di Jacques Clinchamps de Malfilâtre.[137] Il verso, che

[136] Ribner 2014; Brandmüller 2007, pp. 54-56 (de Planet), 57-58 (Delacroix). Più in generale per la fortuna del tema nell'arte francese del primo Ottocento: Ribner 1986, pp. 126-142; Seymour 2008.

[137] Ribner 2014; Brandmüller 2007, pp. 59-62.

dovrebbe iniziare con «O cité sainte! O ma patrie!», risulta debitamente accorciato in «O ma patrie!».[138] Non è fuorviante, considerando la data della commissione (20 giugno 1848), immaginare che al momento dell'esposizione il pubblico associ questo grido disperato di amor patrio alle preoccupazioni dell'opposizione democratica, costretta ad assistere alla graduale trasformazione della repubblica nel regime dittatoriale che avrebbe poi preso vita dopo il colpo di stato del 2 dicembre 1851.[139] Lo stesso committente, del resto, sceglierà nel 1849 la via dell'esilio per sottrarsi alle repressioni dell'opposizione democratica portate avanti da Bonaparte.

Dal numero dei dipinti superstiti e dalle opere documentate nelle fonti storiche si evince che l'iconografia degli ebrei nell'esilio babilonnese conosce una diffusione notevole in Italia nel periodo immediatamente successivo al biennio rivoluzionario. L'assenza di testimonianze dirette da parte degli artisti e la cautela dei critici che evitano di esplicitare i possibili riferimenti alla condizione attuale dell'Italia induce a spostare l'attenzione sul versante della ricezione.[140] Nel momento in cui si trova di fronte all'im-

[138] *Explication des ouvrages exposés au Palais du Tuileries* 1849, pp. 152- 153, cat. 1735. Per il testo originale della poesia di Malfilâtre: *L'esprit de la Bible* 1831, p. 322.

[139] Dopo il colpo di stato del 2 dicembre 1851 il regime di Bonaparte avvia una fase di pesante repressione politica e la conseguenza è che circa 27.000 persone vengono arrestate (di cui 19.500 condannate), mentre 9.820 individui vengono deportati a Cayenne oppure in Algeria. Esuli come Victor Hugo e Edgar Quinet assurgono così, nella fase iniziale del secondo impero, a protagonisti dell'opposizione anti-bonapartista: Cazals 1999; *Autour de Décembre 1851* 2001.

[140] Quondam 2011, p. 35. Il presente studio accoglie, infatti, l'invito di Axel Körner di spostare l'attenzione dal versante della produzione su quello della ricezione (Körner 2009, pp. 413-414).

maginario biblico dell'esilio, l'aspettativa del pubblico risorgimentale è condizionata da tre fattori in particolare: 1) il massiccio uso di metafore bibliche all'interno del discorso patriottico; 2) l'ampia circolazione delle versioni poetiche della Bibbia; 3) l'importanza della cultura pedagogica che introduce i futuri volontari all'uso di simboli veterotestamentari fatto a ridosso della prima guerra d'indipendenza.[141]

Il libro dei pellegrini polacchi di Mickiewicz – conosciuto in Italia tramite la traduzione dell'edizione francese voluta da Montalembert e Lamennais (1833)[142] – svolge un

[141] Per l'uso dei simboli e le prassi rituali nell'Italia risorgimentale rimando agli studi di Petrizzo 2011; Petrizzo 2013a; Petrizzo 2013b. Carlotta Sorba osserva a questo proposito: «Characterized by a high degree of secrecy since its inception, the Italian national-patriotic movement drew heavily on symbolic language and ritual practices, as did most early nineteenth-century opposition movements. Such tendency, however, really came to the fore only in the triennium 1846-1849, when both censorship measures and police control became weaker or even nonexistent. This gave rise to the brief but explosive proliferation of practices of patriotic ritual self-representation, which merged with the political language that was used in an extensive proselytizing mission» (Sorba 2011, p. 439).

[142] Mickiewicz 1833b. Durante il biennio rivoluzionario Mickiewicz è percepito come una celebrità in Italia. A testimoniarlo è l'accoglienza calorosa che i fiorentini riservano allo scrittore nel momento del suo soggiorno nella capitale del Granducato, a seguito del suo incontro con Pio IX. Scrive, a questo proposito, un articolista del giornale «Il Pirata»: «[...] se sul Niemen e sulla Vistola sembrava morta Polonia, essa viveva nel seno ospitale di Francia rappresentata dalla sua emigrazione. Quei raminghi erano il fiore dei cittadini che avevano osato sollevare il pensiero a un avvenire di libertà, che avevano tentato ricostruire una nazionalità, la quale all'Europa esser deve argine potente contro le orde barbare e devastatrici che un ukase di Pietroburgo può scatenarle incontro, per sete di vendetta, per bramosia di dominio, o per paura di propaganda». Mickiewicz – continua lo stesso articolista – «sentiva come sia dovere dell'uomo il pensiero e l'azione», ragione per cui oltre ai

ruolo cruciale nell'ambito della sacralizzazione del linguaggio[143] fortemente ostracizzata dagli ambienti clericali che denunciano con parole piuttosto severe l'inopportuna «mescolanza di stile cristiano ed anche mistico col linguaggio e le idee rivoluzionarie».[144] Passando invece al versante dei seguaci italiani di Mickiewicz (e del suo *entourage* sansimoniano) occorre ricordare insieme a Mazzini soprattutto Vincenzo Gioberti, il cui fortunatissimo pamphlet *Del primato morale e civile degli italiani* (1843) rappresenta una voce fondamentale nel discorso patriottico risorgimentale. Convinto che l'esilio, letto ormai in chiave soteriologica, rappresenti il vessillo di un «popolo predestinato e prencipe in qualche sorta di eccellenza»,[145] l'esule piemontese ricorda alcuni casi storici – i greci rifugiatisi in Italia dopo la conquista di Costantinopoli e la diaspora ebraica – per conferire al fenomeno migratorio il valore di una missione civilizzatrice. In particolare gli esuli italiani rappresentano (in maniera analoga ai pellegrini polacchi) l'avanguardia di una «nazione sacerdotale» il cui compito è non solo di riconquistare la libertà ed espugnare il dominio straniero, ma soprattutto di riportare lo spirito all'interno

meriti letterari scelse di mettersi in capo al movimento nazionale (Bardo de' Bardi 1848).

[143] Isabella 2009, pp. 79-82; Levis Sullam 2007.

[144] *Sur le livre des Pélerins polonais* 1833, p. 85. A questo proposito rimando anche alla traduzione italiana dello stesso articolo francese, apparsa sulla rivista filoclericale «La voce della ragione» che annovera tra i suoi collaboratori anche Monaldo Leopardi: *I pellegrini polacchi* 1833, pp. 54- 55. Per le reazioni degli ambienti reazionari (*in primis* Leopardi padre) all'appropriazione dei simboli biblici da parte dei patrioti risorgimentali: Isabella 2009, pp. 82-86.

[145] Francia 2007, pp. 444-447; Isabella 2009, pp. 79-82.

di un mondo contemporaneo dato in preda alle ideologie materialiste.[146]

Comunque a spianare il terreno per questo uso politico-culturale dell'immaginario biblico è stato il marcato interesse nei confronti della poesia ebraica da parte degli ambienti letterari e pedagogici. Nel discorso *Della poesia biblica e particolarmente di quella de' salmi*, pubblicato nel 1827 come prefazione alla raccolta dei volgarizzamenti dello scrittore veneziano Luigi Pezzoli, Luigi Carrer definisce quella ebraica una «poesia primitiva» non ancora spenta dal peso delle regole che «logorano la fantasia ed ammorzano o rattiepidiscono la fiamma del sentimento».[147] A causa del loro carattere sostanzialmente malinconico, i salmi «si lega[no] a preferenza d'ogni altra alle poesie de' moderni» senza, però, degenerare nel soggettivismo esasperante spesso rimproverato ai romantici: «Nella poesia ebraica trovi espressi i bisogni d'una intera nazione, non mai

[146] «Ora, come i captivi e i profughi palestini diffusero per l'antico mondo il senno semitico; come all'entrare dell'età moderna i fuggitivi di Costantinopoli ravvivarono in Italia e nell'altro Occidente le memorie dell'ingegno greco; così io credo che ai nostri esuli s'aspetti il ripropagare le influenze del genio pelasgico, ed esercitare, direi quasi, una missione novella d'italianità presso i popoli, che molti secoli addietro da noi ricevettero i primi elementi del culto e del sapere» (Gioberti 1845, I, pp. CCCLXV-CCCLXVI). Osserva a questo proposito Francesco Traniello: «Il ruolo o la missione religioso-civile, che faceva degli Italiani "il nuovo Israele" e dell'Italia una "nazione sacerdotale" veniva perciò raffigurato dal G.[ioberti] come indivisibile da quello del Papato: il quale, mediante l'esercizio della potestà civile connaturata alla sua primazia religiosa, non solo aveva costituito la nazionalità italiana, ma le aveva altresì impresso i tratti suoi propri di nazione guelfa» (Traniello 2001, p. 100). Per un'analisi delle fonti bibliche in Gioberti: Sofia 2004.

[147] Carrer 1837 [1827], pp. 214-215, ma vedasi anche Carrer-Gambarin 1969, pp. 105-117, 740.

quelli d'un semplice cittadino».[148] Ma in quale maniera, si chiede Carrer, i bisogni degli israeliti possono corrispondere alle aspettative del lettore moderno? «Qual significato possono avere per noi quelle frasi di schiavitù babilonese, di promesso riscatto?». La domanda gli appare retorica, talmente evidenti sono i paralleli con la situazione attuale dei patrioti italiani e Carrer non manca di esplicitare il proprio pensiero quando aggiunge:

> Ci sono per tutti gli Egiziani e gli Assirii, i tiranni dell'Austro e dell'Aquilone, che hanno sellati i cavalli e colla rattezza del lampo si mettono in corsa! Chi non è che domandi, che aspetti un qualche liberatore? Chi, sentendo gemere dal profondo, non rimembra una qualche cara compagnia di parente o d'amico che gli fu tolta? Chi non ha lagrime per qualcheduno? Chi non le ha per sé stesso?[149]

Invece il carattere sostanzialmente anticlericale di questo filosemitismo letterario emerge soprattutto quando Carrer rimprovera Pezzoli per il fatto d'aver voluto «innestare l'evangelica moderazione e pacatezza sopra il robusto tronco dell'antico patto»: un'immagine, quella del tronco d'albero sul quale si innestano le viti, che rispecchia l'esegesi cristiana dell'Antico Testamento come appunto è stata raffigurata da Bendemann.[150] Carrer auspica invece che la lettura del testo sacro sia svincolata dai «farraginosi commentatori» teologici che interpretano la Bibbia come profezia e genealogia del cristianesimo.[151] Invece pochi anni dopo, nell'introduzione all'antologia di *Poesie bibliche tradotte da celebri italiani ed illustrate con note* (1832) per

[148] Carrer 1837 [1827], p. 223.
[149] Ivi, pp. 239-240.
[150] Carrer 1837 [1834], p. 205.
[151] Ivi, pp. 206-207.

la collana milanese dei «Classici Italiani», l'anonimo curatore non manca di ribadire il valore letterario già riconosciuto da Carrer («il primitivo e più perfetto esemplare del bello poetico») per poi specificare che la Bibbia è «la poesia più antica di tutte, e quella che, intenta al culto del vero Dio e alla correzione dei costumi, non deviò giammai dal suo santo istituto, e da Mosè fino all'ultimo de' profeti non servì mai a canto profano».[152] Sulla scia di illustri esegeti francesi (Augustin Calmet) e inglesi (Robert Lowth), il curatore dell'antologia liquida la possibilità di comparare il testo sacro con l'epica greca il che fomenterebbe letture sincretiste, per poi concludere con una professione di fede dottrinale quando scrive «essendo noi Cattolici, ed avendo pei Cattolici compilata quest'opera, credemmo nostro dovere di dare un volgarizzamento che già fosse approvato dal Capo visibile della Chiesa».[153] Infatti, se nel suo *Il Gesuita moderno* Gioberti immagina i gesuiti buttare la Bibbia al rogo per la sola ragione che «i protestanti l'hanno in venerazione», possiamo farci un'idea quanto sia radicata la diffidenza degli ambienti ecclesiastici nei confronti del filosemitismo romantico.[154] Di fatto, per arginare il «perverso costume de' biblici eterodossi», i commentatori ecclesiastici auspicano che l'interesse di per sé lodabile nei confronti della Bibbia si concretizzi in traduzioni commentate, con testo latino a fronte e un apparato di note critiche e illustrative che contestualizzano i versi riconducendo il testo sul terreno della dottrina.[155] Un caso esemplare, in tal senso, è la traduzione commentata (con dedica al re di Sardegna Carlo Alberto di Savoia) de *I libri*

[152] *Poesie bibliche* 1832, p. III.

[153] Ivi, p. XX.

[154] Gioberti 1847, p. 279.

[155] *Versioni bibliche di Agostino* Cagnoli 1842.

poetici della Sacra Bibbia (1841-43) di Pietro Bernabò Silorata.[156] L'autore è visibilmente cauto e lo dimostra, ad esempio, il quinto verso del salmo 137: nella Bibbia ufficiale (tradotta da Antonio Martini) il verso dice «E come mai canteremo un cantico del Signore in una terra straniera?». Silorata non solo traduce il verso con «Ah come gl'inni servati a Dio, / Gl'inni di gloria cantar poss'io / A stranie genti senza pietà?», ma in nota tiene a precisare che l'espressione «terra straniera» usata dalla Bibbia ufficiale vada intesa come «terra di popolo forestiero, o di altro Dio; in una terra empia e lontana dal culto e religione del Dio vero». L'accento si sposta chiaramente sull'empietà di un popolo di infedeli, il loro essere stranieri non è un dato di appartenenza nazionale.[157] Se invece confrontiamo la traduzione di Silorata con i volgarizzamenti (non commentati) di Paolo Costa («Non fia, Signor non fia che lo straniero / D'ascoltar gl'inni vostri unqua si vanti»)[158] oppure Achille Mauri («Ahi! ma chi vorrà su questa / Strania terra di dolore / Ridir gli inni del Signore, / Gl'inni patrj allo stranier»)[159] vediamo non solo conservato il termine «straniero», ma notiamo anche diverse voci lessicali («terra di dolore», «inni patrj», «barbari oppressor», «rapitor») riferibili al linguaggio del canone risorgimentale.[160] Un altro elemento di discrimine nella ricezione letteraria del salmo 137 è dato dall'esortazione finale (verso 12) che si presta a essere letta come un autentico grido di vendetta. Nella

[156] Bernabò Silorata 1843. Per la biografia di Barnabò Silorata (1808-86), che è conosciuto soprattutto per aver tradotto in italiano le *Méditations poétiques* di Lammartine (1838): Ponte 1967.

[157] Bernabò Silorata 1843, p. 343.

[158] Costa 1830, pp. 121-122.

[159] Mauri 1834, pp. LXIX-LXXII.

[160] Quondam 2011, p. 75.

Bibbia di Martini si legge «Beato colui, che prenderà, e infrangerà sulle pietre i tuoi figliuolini» e Silorata lo traduce («Beato allora chi fra' tuoi pianti, / La man stendendo sovra i lattanti, / Contro del muro li sbatterà») aggiungendo una nota nella quale specifica che questa «tremenda esclamazione» sia da leggersi come annuncio profetico dettato «non da umana passione, ma dallo spirito di Dio».[161] Invece Costa («Oh sovra tutti gli uomini beato / Colui, che avrà da Dio l'ira e la possa, / Divelti i figli dal materno lato, / D'infrangerne a le pietre i nervi e l'ossa!») e Mauri («Oh qual dì d'immensi lutti, / Quando ei fino i pargoletti / Delle madri svelti ai petti, / Contro i sassi schiaccerà») tendono a dare maggiore evidenza a questo verso tanto da infarcirlo con il gesto dello strappo dei bambini dal petto materno e il dettaglio raccapricciante dei corpi frantumati sulla pietra: scelte letterarie che richiamano scene patetiche come il *Massacro degli Innocenti* oppure il folle gesto canoviano dell'*Ercole che uccide Lica*. La parte finale del salmo 137 si presenta così come una potente fantasia di riscatto e vendetta che risulta difficilmente conciliabile con l'immagine cristiana del Dio misericordioso.

L'importanza di questi autori ormai poco conosciuti consiste in primo luogo nell'elevatissima diffusione delle loro traduzioni poetiche che sono frequentemente antologizzate, ma soprattutto nella loro posizione all'interno della pedagogia risorgimentale. Paolo Costa (1771-1836) è un vecchio conoscente di Foscolo che subisce persecuzioni durante la Restaurazione a causa dei suoi trascorsi giacobini e dell'adesione al governo provvisorio del 1831. A Bologna dirige una scuola privata dall'impronta liberale e anti-governativa, nella quale si formano diversi «protagonisti

[161] Bernabò Silorata 1843, p. 345.

intellettuali della rivoluzione del '48», tra cui Marco Minghetti.[162] Invece Achille Mauri (1806-83) è un cattolico liberale, marcatamente anticlericale e antitemporale, vicino a Manzoni, Tommaso Grossi ed Ermes Visconti che annovera tra i suoi allievi Emilio Morosini:[163] la sua versione del salmo 137, pubblicata con il titolo *Il Cantico degli Ebrei schiavi in Babilonia* in una strenna milanese,[164] gode di un'ampia circolazione perché inserita all'interno di antologie scolastiche come *Il Libro dell'Adolescenza* (1835) oppure le *Lezioni del Vecchio e Nuovo Testamento* (1835) di Domenico Geri.[165] È opportuno tenere presente la ricezione letteraria nei suoi aspetti anche divulgativi dell'immaginario biblico e in particolare del salmo 137, perché lo si ritrova puntualmente nella retorica dei patrioti sconfitti dopo la soppressione dei governi provvisori del Quarantotto. Particolarmente significativa, in tal senso, è la corrispondenza politica, attraverso proclami e giornali, dell'assedio di Vicenza. La difesa della città veneta aveva coinvolto, tra l'altro, dei corpi di volontari romani e degli svizzeri comandati dal generale pontificio Durando il quale, visto lo strapotere dell'esercito austriaco, si vede costretto a negoziare con Radetzky la resa onorevole della città e l'uscita delle truppe pontificie di là dal Po con la garanzia di non combattere contro l'esercito imperiale per tre

[162] Per la figura, l'opera e le relazioni dello scrittore: Angeletti 1984; Rasi 2016.

[163] Scrive Nicola Raponi a proposito di Mauri: «Una certa impronta giansenista, caratterizzata da un marcato anticurialismo, dall'idea di una necessaria purificazione della Chiesa e da un risoluto antitemporalismo, connotò poi la sua adesione di fondo alla corrente cattolico-liberale» (Raponi 2008).

[164] *L'Iride o il Dono di Moda* 1834.

[165] Cfr. Mauri 1835, pp. 175-176; e l'annuncio del volume di Geri nella «Bibliografia Italiana», 4, 1838, pp. 173-174.

mesi.[166] Ebbene, questo fatto viene raccontato ai fratelli milanesi in una lettera disperata dei fuoriusciti vicentini, scritta «Dalle rive del Po, 14 Giugno 1848» e pubblicata in diversi giornali patriottici italiani. Parafrasando l'inizio del salmo 137, l'autore della lettera scrive:

> Fratelli Milanesi! Noi sediamo sulle rive del Po, lamentando la cattività del nostro paese; come, altre volte, il Popolo di Dio sopra il fiume di Babilonia. [...] Più che millecinqecento cittadini colle loro pietose donne, co' loro piccoli, abbandonarono al nemico invasore le belle case e le splendide masserizie, emigrando oltre Po: il loro viatico, come i generosi figli della Polonia, non fu che un pugno del sacro terreno della nostra terra.[167]

Nel caso de *Le figlie di Giuda in Babilonia* che Antonio Caimi (1811-78), amico e allievo di Hayez, espone nel 1854 alla Promotrice di Torino, abbiamo la rara conferma del fatto che l'artista (oppure il suo collezionista) ricolleghi il tema veterotestamentario al volgarizzamento biblico invece che al salmo.[168] Sul retro di un bozzetto del quadro conservato al museo di Breno (Brescia) si trova, infatti, la trascrizione dei dodici versi iniziali de *Il Cantico degli Ebrei schiavi in Babilonia* di Mauri (figg. 27-28).[169] Nella

[166] Cfr. Michelon 1969.

[167] *Gli emigrati di Vicenza ai fratelli Milanesi* 1848. La circolazione di questo articolo nei giornali politico-letterari italiani è confermata dalla sua ripubblicazione in «Il Corriere di Calabria: giornaletto politico-letterario», 1/7, luglio 1848, pp. 27-28.

[168] Maggio Serra 1993, p. 151. Per l'opera di Caimi: Sertoli 1982; Della Ferrera 1996.

[169] «Là sui fiumi di Babele / Noi sedemmo, e lunge errando / Alle terre d'Israele / Il pensier ci trasportò // E piangemmo, rammentando / O Sionne, il tuo bel clivo / E ogni cantico giulivo / Sulle labbra ci spirò. // L'arpe ai salici sospese / Noi cessammo i canti, i

Fig. 27. A. Caimi, *Le giovani ebree in Babilonia*: bozzetto (recto), olio su tela. Breno (BS), Raccolte artistiche e archeologiche del Museo Camuno.

Fig. 28. A. Caimi, *Le giovani ebree in Babilonia*: trascrizione del salmo nella traduzione di A. Mauri sul retro del bozzetto.

versione esposta poi alla Promotrice torinese (tav. VIII) vediamo, sullo sfondo di un paesaggio orientaleggiante dominato dalla torre di Babele e dal fiume Eufrate, una figura femminile in posizione frontale che tiene al cuore un cartiglio con un testo in ebraico.[170] Alla sua spalla destra si appoggia una compagna di sventura con gesto di disperazione, mentre in basso a sinistra si avvicina un carceriere babilonese che le porge una cetra invitandola a cantare. Ben diverso dall'espressione mesta della compagna, lo sguardo fisso della protagonista e il pugno chiuso della sua mano

suoni, / Un sol lutto ci comprese / Solo un gemito s'udì / Caimi dip.».

[170] Devo alla gentile comunicazione di Ittai Weinryb (7 luglio 2017) la conferma che l'iscrizione, pur essendo composta da caratteri ebraici, non forma frasi dal senso compiuto.

Fig. 29. F. Hayez (dip.), E.A. Pochini (inc.), *La Meditazione (L'Italia nel 1848)*, xilografia, in N. Giotti [C. Jouhaud], *La Meditazione quadro d'Hayez*, «Il Genio giornale artistico, letterario e scientifico», 1, 4, 10 marzo 1852, p. 30.

destra sono espressioni di rabbia e voglia di riscatto riferibili sì alla conclusione del salmo; ma soprattutto Caimi cita in questa sede con *La Meditazione* (1851) di Hayez una personificazione dell'Italia nel 1848, che appare nelle vesti di una bellissima giovane in atto di alzare la testa per sfidare lo spettatore (fig. 29).[171] Dalle reazioni della critica, in

[171] Verona, Civica Galleria d'Arte Moderna. Cfr. Mazzocca 1994, pp.

particolare la descrizione che Pietro Giuria propone ai lettori dell'*Album della Società di promozione delle belle arti di Torino*, si evince che Caimi ha saputo cogliere uno stato d'animo collettivo ed è la ragione per cui lo spettatore è portato a immedesimarsi nei dolori delle giovani donne:

> Chi non avrebbe una parola di conforto, forse anche di amore, per queste due vergini che schiave sulle rive dell'Eufrate sospirano i ridenti colli della Giudea, e le feste trionfali di Gerusalemme? Chi non sente questo argomento? Non appendemmo noi tutti in un modo o in un altro la nostra cetra ad un salice, per recarci a fabbricar mattoni nelle fornaci di Babelle? Non sospiriamo noi tutti ad una mistica Gerusalemme, ad un giorno di redenzione e di pace? Li argomenti più antichi diventano nuovi, perché una catena di dolori e di speranze annoda tutte le umane generazioni; e vero artista è quegli che sa farsene interprete, come egregiamente fece il signor Caimi, ora col magistero della parola, ora coi colori.[172]

Non è un caso che a Torino e a Firenze – due luoghi centrali per la geografia dell'esilio risorgimentale – il tema del salmo 137 goda di particolare fortuna subito dopo il biennio rivoluzionario. Si tratta, infatti, delle capitali di due stati nei quali confluisce l'emigrazione interna in quegli anni. Secondo le stime il solo Piemonte accoglie intorno ai 30.000 patrioti, molti dei quali lombardi, convergere a Torino e Genova;[173] lo stesso vale per la Toscana, che conserva in un primo momento la sua Costituzione (abolita soltanto nel maggio 1852, proprio su pressione austriaca), motivo per cui il Granducato conosce un consistente flusso migratorio proveniente dai territori borbonici.[174] Uno di

307- 308, e la scheda di A. Villari in Mazzocca-Sisi 2010, p. 100.

[172] P. Giuria cit. in *Album società promotrice di Torino* 1854, p. 875.

[173] Colombo 1930; Furiozzi 1979; De Fort 2005; De Fort 2010.

[174] Di Carlo 1953; Cicalese 1991; Guidi 2007.

Fig. 30. F.S. Altamura (inv.), E.A. Pochini (inc.), *Gli Ebrei in schiavitù*, xilografia, in «Il Genio: giornale artistico, letterario e scientifico», 1, 1852, p. 116.

questi esuli meridionali a Firenze è il pittore foggiano ed ex-combattente del Quarantotto Saverio Altamura, che rielabora la propria esperienza di volontario in diverse composizioni dedicate al tema dell'esilio e proprio queste opere, secondo quanto riferisce l'artista nelle proprie memorie, avrebbero svolto la funzione di un «biglietto da visita» per introdursi negli ambienti patriottici dei rispettivi luoghi d'accoglienza.[175] Questa, infatti, sembra la principale ragione del successo che incontra il suo *Episodio della schiavitù degli Ebrei* (fig. 30) nel momento in cui viene esposto alla Promotrice fiorentina del 1851:

[175] Altamura si riferisce in particolare a *L'arrivo dell'esule in terra straniera*: opera esposta alla prima Promotrice di Genova (1850) e acquistata dal patriota ligure Orso Serra (cfr. Altamura 1896, p. 35; e la scheda di F. De Rosa in Farese Sperken-Martorelli-Picca 2012, pp. 58-59).

L'autore è persona che sente davvero, e sa imprimere altamente il dolore meglio d'ogni altro nelle figure ch'egli colorisce. Egli fa slancio di ciò in quest'esposizione da che arriva a commoverci fino al pianto, non solo per questo suo quadro, ma per altri due che ha esposti nella stessa sala di subietto Dantesco da indicarsi.[176]

Per il pubblico fiorentino l'impatto emotivo dell'immagine di Altamura viene amplificato dalla ben nota esperienza biografica del pittore foggiano e gli spettatori, evidentemente compiaciuti nell'assistere alla trasformazione della pittura di storia in un *medium* di riflessione autobiografica, premiano opere come quella di Altamura insieme ad analoghe elaborazioni visive di fatti personali alla portata di tutti.[177] Lo dimostra il successo che un altro ex-volontario nonché reduce della prigionia a Terezín, Stefano Ussi, riscuote alla Promotrice fiorentina del 1852 con il suo dipinto *L'Esule che dall'Alpe guarda l'Italia*;[178] invece nel caso de *Le Vergini di Sion [che] piangono su i monti di Solem la patria perduta* (tav. IX), opera che il catanese Michele Rapisardi espone due anni dopo, pare che la stessa 'aura biografica' contribuisca ad attenuare le perplessità della critica.[179]

[176] *Esposizione solenne promotrice fiorentina* 1851, p. 214. Cfr. a questo proposito Spalletti 1985, pp. 89-91.

[177] Cfr. Chiarini 1960, e nello specifico per l'*Episodio della schiavitù degli Ebrei*: Simone 1965, p. 139. Del resto, la stessa autobiografia del pittore annovera numerosi dipinti di soggetto affine come l'*Esule in Babilonia*, realizzato a Napoli nel 1848, *L'Esule* e *Gli Ebrei esuli in Babilonia* realizzati entrambi a Firenze nel 1849.

[178] Rimando a questo proposito al paragrafo 4.2. del presente lavoro.

[179] A differenza di Altamura, giunto a Firenze tramite un salvacondotto, Rapisardi si trasferisce nella capitale del Granducato di Toscana nel 1854 per motivi soprattutto professionali. Tuttavia la sua condizione di espatriato e il forte legame con la terra d'origine, nonché l'impatto non del tutto facile con l'ambiente toscano inducono il pittore siciliano a

Se dunque la Promotrice, in virtù del suo carattere associativo, offre molteplici opportunità espositive a soggetti dai trascorsi 'sovversivi' come appunto gli esuli Altamura e Rapisardi oppure il pistoiese Baldastricca Tolomei (presente nel 1854 con un *Episodio della schiavitù degli Ebrei in Babilonne*),[180] bisogna ricordare che anche l'ambiente accademico non si sottrae all'attualizzazione strisciante che fa degli Ebrei nell'esilio una forma di riflessione politica sull'Italia dopo il Quarantotto. Lo si evince bene dai ricordi di Domenico Morelli che partecipa, insieme all'amico Altamura, al concorso per il pensionato romano dell'Accademia di Napoli nel 1849. In chiara opposizione alle tendenze realiste portate avanti a Napoli da un gruppo di giovani capeggiato da Giuseppe Bonolis, Morelli ricorda che le ricerche formali di questa scuola lo lasciavano indifferente in questa specifica circostanza storica: «l'Altamura ed io, con la fantasia accesa da tutto quel risveglio d'italianità, che vibrava nei discorsi dei giovani e nelle poesie dei contemporanei, sognavamo un'arte di sentimento, che non fosse chiusa nei precetti tradizionali della scuola».[181]

sentirsi come un esule. Cfr. a questo proposito Rapisardi 1889, pp. 73-75, tav. IV; Ficarra 1987, pp. 31-32, 35, 45, cat. 26 (pubblica una replica del quadro che è stato esposto anche a Catania nel 1858); Paladino 1990, pp. 27-28, 213, 266 (pubblica il disegno preparatorio per la testa della donna al centro). Le perplessità della critica emergono piuttosto bene dalle parole di Cavallucci 1854, pp. 230-231, il quale lamenta delle debolezze sul piano «logico» riferendosi probabilmente all'assenza di narrazione e all'atmosfera idealizzata ormai difficilmente accettabile per il pubblico che premia, lo stesso anno, il suo quadro storico *I primi poeti italiani alla corte di Federigo II in Sicilia* (ivi, pp. 27-28).

[180] *Catalogo delle opere ammesse Promotrice Firenze* 1855. Per i trascorsi mazziniani dell'artista, legato al cenacolo di Niccolò Puccini, e il suo arresto nel 1833: Niccolini-Vannucci 1866, II, p. 173.

[181] Morelli 1915 [1901], p. 20.

Per questa ragione i due amici, arrivati primo e secondo al concorso, decidono di proporre per il saggio del primo anno un tema attraverso il quale riflettere il recente martirio patriottico compiuto dai volontari:

> Compresi dall'alta missione dell'arte, ed ispirati dalla situazione politica, noi eravamo disposti a dipingere, per i nostri "saggi", martiri ed oppressi. Ma il Ministro doveva approvare il tema da noi proposto per il saggio del primo anno; ci fu forza quindi nascondere i nostri sentimenti. Altamura propose un *Israelita*, esule in Babilonia; io un *Neofita cristiano*, sulla tomba di un martire nelle catacombe.[182]

La stessa ricerca di un'arte «di sentimento» induce il giovane Antonio Puccinelli a realizzare nella primavera del 1851 un bozzetto sul tema de «gli Ebrei portati in Cattività in Babilonia» che vorrebbe presentare come saggio per il quadro d'invenzione del secondo anno. Il presidente dell'Accademia approva la proposta («la scelta non può essere migliore ed io sono persuaso che Ella se ne disimpegnerà assai bene») e anche il maestro di pittura (Giuseppe Bezzuoli) si congratula con il proprio allievo auspicando che il risultato possa incontrare il «consentimento degli uomini d'arte».[183] Rispetto ai quadri di mezze figure isolate (o di piccoli gruppi) che abbiamo visto finora, l'opera di Puccinelli (fig. 31) pone un problema niente affatto trascurabile dal punto di vista compositivo: si tratta, infatti, di conciliare l'atmosfera elegiaca del *Situationsbild* con la complessità narrativa di un dipinto storico richiesto per il secondo anno e nell'impresa difficile sembra che l'artista toscano tragga ispirazione dai

[182] Ivi, p. 22. L'opera di Altamura viene realizzata tra il giugno 1849 e il gennaio 1850.

[183] Cit. in Durbè-Andreoli 1997, p. 76.

Fig. 31. A. Puccinelli, *La schiavitù degli Ebrei in Babilonia*, 1851, olio su tela. Firenze, Galleria dell'Accademia.

saggi che i *pensionnaires* di Villa Medici realizzano proprio in quel periodo. Basti qui accennare al bozzetto *Les juifs emménés en captivité* che Adolphe Bouguereau dipinge tra il febbraio e il marzo 1851 e agli *Hébreux en captivité (Super flumina Babylonis)* che il suo collega Gustave Boulanger espone nell'ottobre 1852.[184]

[184] Il legame tra Puccinelli e Bouguereau è stato messo in evidenza da Brandmüller 2007, pp. 89-90, 126; cfr. anche *Bouguereau* 1984, p. 147, n. 10. La reazione della critica allo schizzo di Bouguereau emerge da un articolo su «L'Illustration»: «La couleur du fond est charmante, mais la confusion est trop grande; où sont les captifs? où sont les vainqueurs? Il est difficile de répondre à ces questions» (Caron 1852, pp. 251-252). Anche nel caso di Boulanger le aspettative del pubblico sono deluse, come dimostrano i commenti di Alphonse de Calonne che osserva: «M. Boulanger, ce jeune pensionnaire dont les débuts ont été si remarquables, semble s'être un peu abandonné. *Super flumina Babylonis* est un beau sujet, quoique usé pour le public, mais de cela nous faisons bon marché. Nous acceptons la donnée de M. Boulanger; ce que nous ne

Il pubblico parigino non gradisce, però, queste prove che appaiono delle messinscene confusionarie di figure riflessive arrangiate in una narrazione visiva 'zoppicante' e lo stesso destino è riservato al giovane Puccinelli quando, nel settembre 1851, presenta *La schiavitù degli Ebrei in Babilonia* all'esposizione accademica fiorentina suscitando reazioni oscillanti tra il rifiuto di una maniera definita «mercantile» e l'apprezzamento del rapporto tra finito e non-finito messo in atto «pel maggiore sentimento delle figure».[185] Tuttavia, al di là delle difficoltà compositive, nella sua ambientazione orientale il quadro di Puccinelli può contare sulla simpatia dei «biblici eterodossi», come il senese Giovanni Boschi, che leggono l'Antico Testamento

pouvons pas admettre, c'est une couleur de convention, c'est un dessin mou et lâché, des expressions triviales, de vilains types et une grande monotonie d'exécution. Néanmoins, avec tous ces défauts, le tableau de M. Boulanger offre des qualités sérieuses et une volonté qui aurait dû amener de meilleurs résultats» (de Calonne 1852, p. 158).

[185] L'opera viene citata nel catalogo dell'esposizione accademica con il titolo *La schiavitù degli Ebrei in Babilonia* (*Catalogo della esposizione delle belle arti in Firenze* 1852, p. 12, n. 113). Sintomatiche per le reazioni del pubblico sono le parole di un anonimo articolista che osserva: «Il quadro del sig. Puccinelli, faceva sfoggio di tutte le doti che addimostrano un valente artista. Non taceremo che vi furono alcuni a' quali parve esso in qualche parte trattato con un po' di trascuraggine; ma noi che l'osservammo bene, ed in più volte, siamo di tutto altro avviso, e teniamo per fermo che quello che gli altri pretesero d'imputargli a mancanza fosse, anzi che nò, uno studiato effetto pel maggiore sentimento delle figure. Qualunque composizione, anche in lettere vuole non tutte le parti trattate ad un modo. E la finitezza adoprata con un egual metodo in un lavoro, non può riuscire bene a rappresentare un certo spirito massime in colore. Ove deve mostrarsi una qualche vitalità, come nel soggetto del Puccinelli, si vogliono risoluzioni. Questo è notorio che non si danno con lo stento ed il lisciare, ma con mano risoluta ed a colpo» (*Esposizione pubblica Accademia di Firenze* 1851, p. 350).

come testimonianza storico-antropologica dei popoli semitici.[186]

L'anno dopo, sempre all'esposizione accademica fiorentina, un altro borsista – lo scultore livornese Salvino Salvini – trionfa con il suo gesso *La desolazione di Ehma, figliuola di Sion* (fig. 32).[187] Si tratta di una figura isolata, seduta per terra che protende le mani incatenate verso lo spettatore nell'intento di catturarne lo sguardo. Il catalogo dell'esposizione è piuttosto dettagliato nella descrizione del soggetto e delle sue fonti: il tema, infatti, è tratto dalle *Lamentazioni* di Geremia che invita il suo popolo a rispettare le leggi divine e che prevede in caso contrario una severa punizione divina con l'arrivo del Leone (Nabuccodonsor), l'oppressione straniera e l'esilio. Sempre Geremia scrive d'aver sentito la voce della «figliuola di Sion» (intesa

[186] Allievo di Michelangelo Fineschi (professore di sacra scrittura e di lingue orientali all'Università di Siena), il «dottor Giovanni Boschi» esordisce come autore di un racconto storico sulla battaglia di Montaperti (1843) e poi si trasferisce a Roma negli anni Quaranta dove ha modo di frequentare la società artistica di Ponte Molle. Nel 1848 Boschi firma il pamphlet anticlericale *Il pretismo e il progresso* e dopo la messa all'indice del volume (il 25 ottobre 1849) si trasferisce a Firenze dove redige, nella prima metà degli anni Cinquanta, il «Bullettino delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italia» (1853-54). Sempre in quegli anni prepara la sua ponderosa *Storia biblica corredata delle principali notizie per servire all'intelligenza storica, archeologica, cronologica, geografica e filosofica dei Libri Santi* (1858): un testo divulgativo, dichiaratamente estraneo alla «superba missione di *difensore* o *vendicatore* della Bibbia», che suscita molteplici interventi da parte della censura politica e religiosa (Boschi 1858- 62, I, pp. 20-21). Per il tema dell'orientalismo biblico (con riferimento soprattutto alla Francia ottocentesca): Kalman 2017, pp. 40-90.

[187] Alla stessa esposizione accademica dell'autunno 1852 il pittore Canovai espone una tela dal titolo *La schiavitù degli Ebrei sulle rive dell'Eufrate (Uno sguardo alla esposizione di Firenze* 1852a).

Fig. 32. S. Salvini (sculp.), E.A. Pochini (inc.), *La desolazione di Ehma, figliuola di Sion*, 1852, xilografia, in «L'Esposizione italiana del 1861: giornale con incisioni e con gli atti ufficiali della commissione reale», 19, 17 febbraio 1861, p. 148.

come personificazione del popolo ebraico dopo la distruzione di Gerusalemme), «che sta per morire, e stende le braccia sue: infelice me! l'anima mia viene meno a cagione degli uccisi».[188] Nella scelta della posa l'artista si ispira a

[188] Bibbia-Martini 1786, pp. 43-44.

precedenti scultorei come *La Fiducia in Dio* di Bartolini e *La Riconoscenza* di Giovanni Duprè che attualizzano il tema della virtù teologica della Fede come forma di «decoroso abbandono».[189] Ebbene, questo equilibrio formale viene consapevolmente infranto da Salvini che enfatizza l'espressione disperata della donna tanto da farla sembrare una mendicante. Sappiamo grazie al catalogo dell'esposizione accademica che Salvini (oppure il suo dotto consigliere) ha recepito la fonte biblica attraverso il volgarizzamento letterario del poeta reggiano Agostino Cagnoli, che era un nome ben conosciuto negli ambienti accademici fiorentini.[190] Nelle sue *Lamentazioni di Geremia* Cagnoli si sofferma in maniera particolare sulla figura della desolata figlia di Sionne che implora misericordia: «Signor, dechina la pupilla e vedi / Come io sono invilita. O tutti quanti / Che passate la via, guardate e dite / Se v'è dolor che agguagli il mio dolore!».[191] Senza entrare nel merito del tema biblico – la severa punizione divina e la condizione di schiavitù che induce gli ebrei a mendicare lo sguardo di Dio (e dello spettatore) nella speranza di rinnovare il patto da loro stesso tradito – il pubblico che passa davanti all'*Ehma* rimane fortemente colpito dall'opera dello

[189] Spalletti 2002, pp. 108-110, 120-127. Un'altra opera dalla posa analoga è la *Baccante stanca* (ivi, pp. 128-129).

[190] Per un profilo biografico di Agostino Cagnoli (1810-46): Negri 1973. Sappiamo dal carteggio del segretario accademico fiorentino, Giovanni Battista Niccolini, che Cagnoli ebbe frequenti rapporti con il poeta e il suo *entourage* toscano (Niccolini-Vannucci 1866, II, pp. 353-354, 365-366).

[191] Cagnoli 1844, II, pp. 34-35, 39, 44, e la riproduzione della stessa traduzione poetica in *Profezie di Daniel* 1845, p. 11. Il brano di Cagnoli è citato anche nel *Catalogo della esposizione delle belle arti in Firenze* 1852, p. 5, n. 42.

scultore livornese e la critica non indugia a definire l'*Ehma* una prova del «grande avanzamento della statuaria» inaugurato dal magistero di Bartolini.[192]

> Il Salvini si è svincolato da quelle mosse scolastiche e se ne è svincolato con la potenza del suo ingegno con la copia esatta e vera della natura, quindi non vi è nel suo lavoro quella gretteria sulla quale non trovi a ridire ma che non ti sorprende, non ti fa sentir niente. Ma opera perfetta non può esistere e con la massima franchezza con cui abbiamo detto i meriti di questa statua ci permetteremo anche di osservare che le forme ci sembrano troppo maschili e che alcune parti della testa le avremmo volute più vere, più in armonia col resto. Il Salvini per altro ci ha dato una statua degna di qualunque primario artista.[193]

Al momento della sua prima esposizione, la critica d'arte si limita a commentare la riuscita formale, l'impronta michelangiolesca, il pathos e il realismo della figura.[194] Nove anni dopo, in occasione dell'Esposizione Nazionale che a Firenze è stata organizzata a ridosso della proclamazione del Regno d'Italia, il contenuto dell'opera diventa invece il principale oggetto d'interesse ed è sintomatico dell'entusiasmo postunitario che l'*Ehma*, associata erroneamente al salmo 137,[195] venga reinterpretata in toni squisitamente politici. Sono rappresentative, in tal senso, le parole di un anonimo critico che rivendica l'urgente bisogno di rivelare al pubblico il «concetto profondo» intuibile senza l'aiuto di parole esplicite:

[192] Cfr. *Esposizione pubblica Accademia di Firenze* 1851, p. 350.

[193] *Uno sguardo alla esposizione di Firenze* 1852b.

[194] Spalletti 1985, p. 60.

[195] Nel *Giornale dell'Esposizione italiana* 1862, p. 240, n. 5950, l'opera porta come titolo il verso iniziale del salmo 137.

> Il concetto della *Ehma* è profondamente estetico perché universale e d'interesse non passeggiero. Quanti hanno viscere di umanità non possono non piangere al sentimento profondo che ella risveglia, imperocché non è la figlia di Sion piangente sul lastrico della via che ne colpisce i sensi; ma il concetto profondo da essa manifestato cioè *il diritto dei popoli calpestato colla forza brutale dei despoti*. Chi è che non veda nella figlia di Sion scolpiti i dolori e le speranze della Italia, della Polonia, della Grecia, di quante nazioni insomma gemettero, gemono e gemeranno sotto il giogo durissimo dello straniero?[196]

Animato dalla libertà di stampa e dal clima di entusiasmo postunitario, il critico ritiene opportuno di 'togliere il velo' all'opera, tradendo, però, il carattere volutamente opaco del Romanticismo risorgimentale che trae la propria forza persuasiva dalla capacità del pubblico di comprendere il sottotesto grazie soprattutto alla sua familiarità con il canzoniere patriottico e con le prassi rituali diffuse nel periodo dell'insurrezione.[197] Un'operazione critica come quella appena citata rappresenta per il lavoro di Salvini una paradossale pietra tombale, perché, misconoscendo la stratificazione semantica del tema, la statua è messa sullo stesso piano di generi realistici – i ritratti degli eroi risorgimentali e le rievocazioni delle battaglie per l'indipendenza – con i quali non può competere.[198] È dunque sintomatico che

[196] da Gagliano 1862. Saltini osserva nella sua memoria storica che l'opera «destò già l'ammirazione degli italiani e forma adesso quella dei forestieri nel palagio di Londra» (Saltini 1862, pp. 38-39). Invece nelle sue lettere *Sulla esposizione di Firenze* Pisani esprime l'auspicio: «Per carità non giunga mai il giorno, che qualche nuovo salmista, ripeta sull'Italia, per sacrileghe intemperanze, il verso delle figlie di Sion» (Pisani 1861, pp. 192-193).

[197] Per il tema del canzoniere risorgimentale e la sua valenza come *Gebrauchslyrik* nell'Ottocento: Quondam 2011, pp. XIII-XVIII.

[198] *Garibaldi* 1982; Mazzocca 2007; Mazzocca 2010.

l'*Ehma* – tradotta ormai in marmo – debba espatriare per sottrarsi all'entusiasmo postunitario e per ritrovare a Londra un pubblico genuinamente interessato alla sua stratificazione semantica, nonché agli aspetti estetici cui l'artista di formazione accademica non smette mai di porre la sua attenzione.[199]

[199] Nel 1862 Salvini espone il marmo dell'*Ehma* all'Esposizione universale di Londra (*International Exhibition* 1862, p. 261, n. 2446) e in quella sede *The daughter of Zion* è notata e apprezzata dalla poetessa Dinah Craik che definisce la statua «a grand-limbed, majestic matron, with overhanging brows, and lips protruding, sitting passive, sullen, and fierce with her wrongs» (Craik 1870 [1862], p. 257). Sempre a Londra il marmo sarà nuovamente presentato all'*International Exhibition* del 1871 e in una polemica sulla scarsa originalità dei temi della scultura moderna il redattore dell'«Art Journal» annovera proprio l'*Ehma* di Salvini e la *Babylone* del belga Joseph Jacques Ducaju tra i casi eccezionali nonostante gli «shortcomings may be exhibited in execution» (*International Exhibition. Sculpture* 1871, p. 267).

3. «La storia delle emigrazioni è la storia delle nostre sventure politiche»: l'archeologia dell'esilio attraverso la pittura storica risorgimentale

La tesi crociana secondo cui le ricostruzioni storiche rappresentano inevitabilmente interessi attuali proiettati all'interno delle vicende passate, trova una conferma abbastanza palese nella pittura storica del periodo risorgimentale.[200] Convinto, infatti, che le ragioni profonde del Romanticismo storico siano da ricercare nel presente, Francesco Dall'Ongaro riconduce la predilezione hayeziana per il passato al sentimento patriottico che avrebbe animato l'artista veneziano:

> I fatti presenti ci danno la chiave di quelli che giacevano oscuri nelle cronache polverose e dimenticate. I romanzieri ed i drammaturgi degli anni scorsi avevano una ragione o una scusa nella censura che vigilava sospettosa i movimenti del pensiero umano, e sotto i nomi degli antichi tiranni, o degli antichi eroi, vedevano il nome d'un re vivente, o d'un cospiratore che maturava nell'ombra il giorno della vendetta.[201]

Senza dubbio il regime censoriale vigente negli stati italiani della Restaurazione è un'importante ragione per cui artisti e letterati scelgono di narrare i fatti attuali «sotto il velame degli antichi eventi» contando dunque sulle facoltà analogiche e sulla partecipazione attiva del pubblico.[202] Lo

[200] Croce 2002 [1938], p. 13; e a questo proposito Maggi 2016.

[201] Dall'Ongaro 1873, pp. 25-27.

[202] «O voi che udite i miei non vili accenti, / Mirate il vero che la Musa asconde / Sotto il velame degli antichi eventi» (Niccolini 1833 [1819], pp. 58, 61-62). Per la censura delle immagini nell'Italia della Restaurazione: Negri-Sironi 2015, p. 192; Gozzoli-Mazzocca 1979, p. 14.

stesso Hayez sperimenta nel 1826 sulla propria pelle un intervento censorio. Lo si evince da uno scritto del corrispondente milanese del «Kunst-Blatt», Antoine Louis François Sergent, il quale informa i propri lettori che il pubblico milanese è dispiaciuto di non vedere esposto nessun dipinto di Hayez all'esposizione di Brera: il suo «bel quadro» di *Fiesco che si congeda dalla moglie* è stato ritirato a causa di «un ordine dall'alto» e di conseguenza l'artista ha deciso di disdire *in toto* la sua partecipazione alla mostra. Scelta quest'ultima che l'articolista – un uomo di antica fede repubblicana – vede con grande simpatia: «La storia dell'arte conta in tutti i suoi periodi degli spiriti similmente animati da orgoglio e indipendenza».[203] In questo caso, del resto, i sospetti della censura sono giustificati visto che i congiurati antichi sono tenuti in altissima considerazione dai patrioti risorgimentali, i quali amano darsi dei nomi di battaglia in memoria di eroi e cospiratori del passato: l'esempio più noto in tal senso è proprio Mazzini, che firma le lettere agli affiliati della «Giovine Italia» con «Strozzi» oppure «Filippo Strozzi». Pur trattandosi, con la congiura del Fieschi contro Andrea Doria di un tema che vanta una lunga tradizione letteraria culminata poi nella «tragedia repubblicana» di Schiller (tradotta in italiano nel 1819), l'opera di Hayez è percepita dall'autorità governativa come un'inopportuna eroicizzazione dei moti carbonari in un momento nel quale il pontefice Leone XII rinnova – con l'emanazione della bolla *Quo graviora* (13 marzo 1826) – la sua ferma condanna delle società segrete.[204] Il fatto poi che il committente del quadro – il collezionista d'arte e uomo d'affari genovese Antonio Francesco Peloso – sia noto per essere un «appas-

[203] Sergent-Marceau 1827, p. 252.

[204] Mazzocca 1994, p. 175; Lankheit 1988, p. 137.

sionato repubblicano democratico», non avrà certamente facilitato l'accettazione del dipinto.[205]

Ma per la censura il controllo sulle immagini non può che rappresentare una fatica di Sisifo, talmente ricco è il repertorio di metafore o figure a cui gli artisti possono attingere nell'intento di destreggiarsi fra l'occhio vigile delle autorità e lo spirito partecipativo di un pubblico abituato a leggere il sottotesto. Infatti, l'anno dopo l'intervento censorio Hayez torna alla ribalta sbeffeggiando l'autorità con un'opera dal soggetto apparentemente innocuo che espone a Brera: *Gli apostoli Giacomo e Filippo in viaggio per le loro predicazioni* (fig. 33).[206] Mentre la critica si compiace nel constatare la svolta neo-cinquecentesca di un artista che reinterpreta abilmente gli apostoli dipinti dal Savoldo nella *Pala di San Domenico di Pesaro* (fig. 34),[207] la parte del pubblico meglio informata sui fatti recenti non fatica a riconoscere nei volti ben caratterizzati degli apostoli le fattezze dei figli del committente, il banchiere Carlo Ciani. I fratelli Filippo e Giacomo Ciani erano stati coinvolti nell'insurrezione del 1821, ma si erano sottratti all'arresto fuggendo nel Canton Ticino, dove avrebbero da ora in avanti coordinato una rete di solidarietà tra gli esuli.[208] E non solo: pochi mesi prima

[205] Per la biografia del committente, cfr. Peloso 2015; la sua attività come collezionista e mecenate è stata indagata da Mellini 1984; Mellini 1987.

[206] Mazzocca 1994, p. 182; Mazzocca 1998a, p. 112.

[207] Pezzi 1827, p. 1032; *Ausstellung der Akademie zu Mailand* 1828, p. 217

[208] «egli [Giacomo Ciani] serviva d'anello di congiunzione tra i centri degli esuli, e i liberali del Piemonte, di Lombardia, e di altre parti d'Italia, e per eccitare gl'Italiani ad insorgere diffondeva da Lugano, al di quà dei confini elvetici, proclami, istruzioni, giornali, libri e opuscoli stampati, con molte delle migliori opere di politica, di scienze e di

Fig. 33. F. Hayez, *Gli apostoli Giacomo e Filippo in viaggio per le loro predicazioni*, 1827, olio su tavola. Torino, collezione privata.

Fig. 34. G. Savoldo, *Pala di San Domenico di Pesaro*, 1525-26, olio su tavola. Milano, Pinacoteca di Brera.

dell'esposizione di questo cripto-ritratto, il giorno 13 giugno 1827, con l'acquisto di quote della «Ditta Giuseppe Ruggia & Comp.», Giacomo Ciani inizia il suo 'apostolato' risorgimentale; in questo modo l'esule diventa uno degli editori di riferimento per la propagazione dei testi proibiti e clandestinamente introdotti nel territorio italiano.[209]

lettere proibite in Italia, nella Tipografia Ruggia della quale dapprima fu Socio fondatore, e poscia divenne solo padrone. Presso di lui concorrevano i più valenti emigrati italiani, che cogli scritti e coi fatti, lavoravano all'opera della liberazione della patria: e a lui e a Filippo facevano capo tutti gl'infelici, forzati dalle persecuzioni dei despoti a fuggire d'Italia, ed erano confortati di generosi soccorsi nello splendido palazzo di Piazza Castello, che mai non fu chiuso alle domande dei miseri» (Vannucci 1887, II, pp. 202-203).

[209] Per l'editoria nella Svizzera italiana durante il periodo risorgimentale, cfr. Agliati 1988; Viganò 2015.

Se la pittura storica risorgimentale riserva un'attenzione specifica al tema dell'esilio, questo è dovuto anche alla qualità delle fonti storiografiche adoperate dagli artisti. L'autore dell'*Histoire des républiques italiennes du Moyen-âge* (1807- 08; 1809-18), Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, non solo è più volte oggetto di persecuzioni politiche, ma la vicinanza a Madame De Staël lascia supporre che lo storico ginevrino abbia assorbito il discorso letterario sull'esilio, che la scrittrice ha contribuito a 'istituzionalizzare' nel contesto francese con la pubblicazione del romanzo *Delphine* (1802).[210] Anche Carlo Botta vive una pur breve esperienza d'esilio dopo la restaurazione temporanea dei Savoia (1799) che lo porta a Grénoble e Parigi, dove avrebbe poi vissuto per il resto della propria vita pubblicando i suoi principali lavori dedicati rispettivamente all'indipendenza americana (1809) e alla *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* (1824): meno noti, ma ben presenti nelle biblioteche degli artisti ottocenteschi, sono invece i suoi lavori divulgativi – la *Storia dei popoli italiani dall'anno 300 dell'era volgare sino all'anno 1789* (1826) e la *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789* (1833-34) – che sono caratterizzati «dal costante moralismo e da un accurato culto della bella prosa ornata, che costituiva l'aspetto letterario del [suo] patriottismo».[211] È importante insistere sulla qualità letteraria e sull'esperienza biografica di storici come Botta e Sismondi perché nei loro lavori, oltre all'esaltazione dello spirito di libertà che avrebbe animato le repubbliche italiane, si possono individuare i primordi di una narrazione enfatizzata, per

[210] Per l'esperienza dell'esilio e la sua rielaborazione letteraria negli scritti di Madame De Staël: Goodden 2008.

[211] Entrambi gli autori, Botta e Sismondi, rientrano nel «canone risorgimentale» stilato da Banti 2000, pp. 45-46.

non dire spettacolarizzata, del fenomeno migratorio. Nel descrivere l'uscita di popoli o singoli individui costretti a esiliare, entrambi gli autori – Sismondi e Botta – usano terminologie riferibili alla cultura teatrale: si parla, per l'appunto, di «azioni» e di «spettacoli» caratterizzati come «orribile», «miserando», «compassionevole», «lagrimevole». La temperie patetica di queste fonti storiografiche, che appaiono al lettore come delle *pièces* teatrali ispirate a fatti realmente accaduti, lasciano inevitabilmente un segno nelle interpretazioni che degli stessi soggetti propone la pittura di storia.

Se gli artisti trovano la verità degli affetti 'prefigurata' all'interno delle grandi opere storiche, bisogna ricordare che a partire dagli anni Quaranta il Romanticismo storico conosce una svolta archeologica e questa è dovuta non tanto agli sviluppi dell'erudizione locale, quanto all'esigenza sempre più marcata di fornire prove concrete (soprattutto di natura visiva) in grado di documentare le origini remote di una civiltà fondata sul sacrificio.[212] Forti delle testimonianze fornite dall'antiquaria e dalla storiografia, che conferiscono un'aura di verità storica alle loro composizioni, i pittori trattati nell'ambito di questo capitolo contribuiscono – attraverso la rappresentazione di episodi significativi – alla creazione di una virtuale «galleria di figure eroiche esiliate che avevano testimoniato il loro attaccamento alle virtù civiche mantenendo viva attraverso i secoli l'idea di nazione col loro comportamento moralmente irreprensibile».[213] Soprattutto nel periodo immediatamente dopo il Quarantotto, sullo sfondo del flusso ormai consi-

[212] Per i rapporti tra pittura e cultura antiquaria: Strong 2004, pp. 63-106.

[213] Isabella 2011, pp. 67-68.

stente di profughi politici che raggiungono soprattutto il Regno sabaudo, questa «galleria» viene percepita dai patrioti come una narrazione perfettamente coerente. Infatti, con la pubblicazione del suo monumentale lavoro *Le emigrazioni italiane da Dante ai nostri giorni* (1853) Carlo Rusconi fornisce una chiave di lettura complessiva di questa galleria virtuale nel momento in cui afferma che «*l*a storia delle emigrazioni è la storia delle nostre sventure politiche».[214] L'autore, già ministro della Repubblica romana e quindi esule in Inghilterra, evita l'uso della parola «esilio» cui preferisce il termine «emigrazioni» nell'intento di rimarcare la dimensione storico-universale di un fenomeno di vasta portata che non può più essere letto come somma di disgrazie individuali. Rusconi giunge, infatti, alla conclusione che la comunità dei profughi, vista nel suo insieme attraverso i secoli, costituisce una sorta di prefigurazione idealizzata della nazione:

> Esularono per le patrie franchigie, per la grandezza nazionale, per amore di libertà, principi, capitani, popolani, ecclesiastici, uomini, donne, fanciulli, tutti gli ordini, tutti i ceti degli Italiani; e quelle che potevansi un tempo chiamare *bande* di fuorusciti sono ormai l'intera nazione.[215]

Una sintesi storiografica come quella di Rusconi permette di collocare ciascun episodio di migrazione all'interno di un contesto più ampio (la sciagura storica d'Italia); ma soprattutto essa suggerisce l'idea che alla base di questo processo storico vi sia una forza motrice identificabile nel graduale e inarrestabile avanzamento dello spirito di

[214] Rusconi 1853, I, p. 1.

[215] Ivi, p. 10.

libertà.[216] Una prospettiva analoga emerge anche nelle riflessioni sul tema *Delle emigrazioni, e della loro diversa indole nella storia antica e moderna*, che Ippolito Nievo svolge in occasione del suo esame di laurea «in ambo le Leggi» all'Università di Padova (22 novembre 1855):

> Uno de' primi grandiosi fenomeni che la Storia ci appresenti, sono le emigrazioni; questi movimenti provvidenziali di popoli che sovente risospinti dall'urto di altre nazioni, talora cacciati da avversari religiosi o politici, talaltra trascinati da istinti quasi fatali, in onta a temporanei travolgimenti, cooperano da ultimo all'equabile diffusione della civiltà.[217]

Tenendo fermo il pensiero che l'emigrazione è percepita ormai come insieme di «movimenti provvidenziali» all'insegna dell'avanzamento graduale dello spirito di libertà, si può affermare che le immagini analizzate all'interno di questo capitolo generano un effetto edificante sullo spettatore. Sembra paradossale, ma il pubblico – trovandosi di fronte agli episodi più drammatici della storia dell'emigrazione italiana – è rafforzato nella convinzione che gran parte del cammino unitario sia già compiuto e che il momento della riscossa definitiva sia vicino.

3.1. Enrico Pollastrini e *Gli Esuli sanesi* come «popolo martire»

Il rimprovero mazziniano dello scarso «incoraggiamento pubblico» delle arti in Italia e la sua idea della

[216] Cfr. a questo proposito il bel capitolo dedicato a *La religione della libertà*, in Croce 2007 [1932], pp. 11-30.

[217] Nievo 1936 [1855], p. 186. Cfr. a questo proposito Motta 2013, p. 128.

pittura come «una manifestazione eminentemente sociale, un elemento di sviluppo collettivo, inseparabile dall'azione di tutti gli altri»[218] sono all'origine di una sottoscrizione che un gruppo di notabili livornesi lancia nel marzo 1842 con l'obiettivo di far realizzare dal loro giovane concittadino Enrico Pollastrini[219] un quadro storico, «lasciando al medesimo la libera scelta dell'argomento, e soltanto esprimendo il desiderio che sia tratto dalla Storia Italiana».[220] I firmatari del documento – tra cui possiamo ricordare Pietro Bastogi, François Jacques de Larderel, Gaetano Mazzoni, Vincenzo Malenchini, Enrico Mayer, Auguste Dussauge – sono parte dell'*establishment* imprenditoriale e culturale livornese: uomini di dichiarata fede patriottica attivi nell'ambito pedagogico e filantropico (Mayer e Dussauge), affiliati alla Giovine Italia (Bastogi, Mayer e Malenchini) e coinvolti nell'acquisto delle carte foscoliane giunte a Livorno nel 1840 grazie al sostegno di Gino Capponi e del banchiere inglese Hudson Gurney (Bastogi e Mayer).[221] Si tratta, dunque, con la commissione dell'opera di un'iniziativa, che rientra nel progetto abbastanza marcato di profilare la città portuale come polo del

[218] Mazzini-Tognoli 1993, pp. 5, 7.

[219] Per un profilo biografico nonché storico-artistico di Pollastrini: Sisi 1999; Nannini 2015.

[220] Cfr. la sottoscrizione (Livorno, 12 marzo 1842) contenuta nel fascicolo intitolato *Lettere ed altre Carte relative all'esecuzione del quadro rappresentante Gli Esuli Sanesi esistente nella Sala del Palazzo Comunale di Livorno* (Biblioteca Labronica F.D. Guerrazzi Livorno). Per le vicende della commissione del dipinto: M.P. Winspeare in *Museo Civico Giovanni Fattori* 1999, p. 253; *Gli esuli di Siena* s.d.

[221] Il motto dell'iniziativa è riassumibile dal primo paragrafo dell'accordo di acquisizione: «Che le reliquie dell'illustre Italiano non vadano dimenticate o disperse in terra straniera, ma tornino proprietà dell'Italia». Questa e altre fonti sono state riportate e contestualizzate da Müller 2012, pp. 396-418.

Fig. 35. E. Pollastrini, *Gli Esuli Sanesi*, 1856, olio su tela. Opera perduta durante la seconda guerra mondiale (già Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori).

liberalismo democratico toscano in alternativa anzi, pochi anni dopo in aperta contrapposizione al moderatismo fiorentino.[222] Il prodotto di questa iniziativa – la tela monumentale *Gli Esuli Sanesi* (fig. 35) – verrà esposta a Firenze e poi a Livorno nei primi mesi del 1856. Un tema, quello dell'assedio di Siena e dell'esilio volontario dei suoi cittadini, perfettamente conforme all'ideologia anti-tirannica dello scrittore livornese Francesco Domenico Guerrazzi, il cui romanzo *L'assedio di Firenze* (1836) aveva ispirato, tra l'altro, le pitture storiche del Giardino Puccini di Pistoia.[223]

[222] Per la situazione politica, culturale e sociale nella Livorno del periodo risorgimentale: *Livorno ribelle* 2000; Bertini 2007.

[223] Sisi 2010b; Petrizzo 2013b.

L'*Esilio dei Sanesi* tratta di un episodio della guerra di Siena (1552-1559), quando il piccolo stato toscano, da tempo luogo di accoglienza dei fuorusciti fiorentini, è oggetto di contesa tra le grandi potenze europee, che vede contrapposte la Francia alla Spagna absburgica, alleata di Cosimo I. Finita la signoria dei Petrucci lo stato senese diventa, a partire dal 1540, un protettorato spagnolo, ma tale condizione politica è sgradita alla cittadinanza, che stringe a sua volta un patto con la corona francese. Un esercito di soldati francesi, guidato da esuli senesi, assedia quindi la città, provocando nel 1552 l'espulsione delle truppe imperiali: un avvenimento che segna l'inizio della guerra di Siena. La difesa della Repubblica, passata nelle mani di Piero Strozzi, figlio di Filippo nonché luogotenente del re di Francia Enrico II, inizia nel 1553 e si conclude dopo un lungo assedio nell'aprile 1555 con l'entrata delle truppe imperiali e fiorentine che garantiscono l'onore delle armi a chi sceglie di abbandonare la città. I fuoriusciti si aggregano dunque ai ribelli anti-medicei, che avevano lasciato Siena a partire dal 1554 per radunarsi a Montalcino, dove avrebbero fondato la Repubblica di Siena ritirata in Montalcino.[224] Un'esperienza effimera, quest'ultima, ma dal forte valore simbolico: ragione per cui Gaetano Milanesi osserva nell'«Archivio Storico Italiano» che «[...] quei derisi settantotto uomini, [...] poi seguiti da più altri [...] e secondati dai Montalcinesi, poterono far rispettare per ben quattro anni le gloriose reliquie della loro libertà, e ne uscirono alfine con onorevole capitolazione».[225]

Per quanto riguarda le fonti storiche, esiste sin dal secolo XVII, con l'edizione italiana dei C*omentari* di Blaise

[224] d'Addario 1958, pp. 380-381; Cantagalli 1962, pp. 406, 519-528.

[225] Nota di G. Milanesi a Sozzini 1842, p. 426.

de Monluc, una testimonianza del generale francese, che aveva partecipato alla difesa della città e poi scortato i Senesi rendendosi conto «quanto dolore apporta il bandonare la patria».[226] È infatti sulla base della testimonianza di Monluc che Carlo Botta narra il finale «funesto e lacrimabile» della stessa difesa di Siena nella *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789* (1833-34).[227] Quando descrive in maniera puntuale l'uscita di una «miserabile moltitudine di cittadini, che meglio amavano l'aere straniero che gli odiati volti dei soldati forestieri», Botta parla di un «miserabile spettacolo» e i suoi lettori più attenti definiscono la sua come una «descrizione pittoresca più da poeta forse che da freddo istorico»:[228]

> Le vecchie donne coi fanciulli sulle ginocchia, sedutesi sovra alcune cavalcature somministrate a preghiera del Monluc dal marchese, precedevano; le giovani si vedevano camminare a piedi portando in capo i loro teneri figliuolini dentro le cune. Gran numero di donzelle seguitavano piangendo i padri e le madri loro, che ben sapevano di aver perduto una patria; ma se un'altra ne troverebbero, ignoravano. Molti menavano per una mano la moglie, per l'altra le figlie che, o per infermità o per l'età, non si potevano reggere da sé stesse [...].[229]

In realtà Botta segue puntualmente la descrizione di Monluc che sostiene di non aver mai visto una «partenza sì sconsolata» di un popolo «che si era dimostrato sì divuto [sic] a salvare la sua libertà».[230] La sua evocazione dell'uscita dei Senesi si scosta invece dalla testimonianza

[226] de Monluc 1628, p. 245.
[227] Botta 1835, p. 250.
[228] Jouhaud 1856, p. 91.
[229] Botta 1835, p. 257.
[230] de Monluc 1628, p. 245.

Fig. 36. E. Pollastrini, *Gli esuli Sanesi*: disegno con primo pensiero compositivo, matita su carta d'avorio. Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.

seicentesca nel momento in cui infarcisce la narrazione dei principali *topoi* della letteratura ottocentesca sull'esilio – il rimpianto nostalgico della patria intesa come spazio fisico dei ricordi felici, cui si oppone l'amarezza del presente e la certezza di non mettere mai più piede sul suolo natale:

Fig. 37. R. Focosi (inv.), L. Bridi (inc.), *Esilio de' Sanesi*, litografia, in C. Botta, *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789*, Tipografia e libreria elvetica, Capolago 1835, p. 257.

> quei luoghi che tante volte avevano passeggiati a diporto in più felici giorni, ora calcati per l'ultima volta, tanto più agli andantisi dolore crescevano, quanto più all'amaro presente la dolcezza del passato mescevano: spezzava i loro cuori ciò che ora vedevano, perché più non l'avrebbero veduto.[231]

In un primo disegno compositivo (fig. 36), Pollastrini aveva ambientato il congedo degli esuli all'interno delle mura cittadine, dove vediamo la partenza di una moltitudine di figure indirizzarsi verso la porta situata sullo

[231] Botta 1835, p. 257.

Fig. 38. E. Pollastrini, *Gli esuli Sanesi:* bozzetto dell'uomo anziano in primo piano, olio su tela. Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.

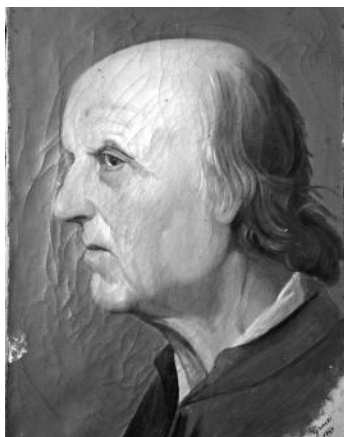



Fig. 39. L.G. Bartolini, *Ritratto del frate cappuccino Angelico Marini* (1799-1866), 1864, olio su tela. Bologna, Casa Carducci.

sfondo dell'immagine.[232] Questo andamento 'a vortice' rimanda all'unica fonte figurativa nota – una litografia di Luigi Bridi realizzata su disegno di Roberto Focosi (fig. 37) che adorna proprio l'edizione svizzera di Botta[233]– e la stessa matrice sembra anche all'origine di un ripensamento generale della composizione. L'artista decide, infatti, di spostare la scena fuori dalle mura puntando non tanto sul momento del congedo, quanto sull'incontro degli infelici con le truppe nemiche impietosite dalla loro dignitosa accettazione dell'ingiustizia. Memore della stampa di Focosi è senza dubbio la figura del vecchio dalla schiena curva cui il pittore toscano conferisce una caratterizzazione

[232] Durbé 1976, n. 11 (*Prima idea per gli Esuli di Siena*; inv. 386).

[233] Per la vita e l'opera di Roberto Focosi, incisore milanese (1806-62) nonché uno dei grandi illustratori del Romanticismo storico italiano: Falchetti Pezzoli 1997.

fisionomica ben precisa: anzi, confrontando lo schizzo preparatorio del suo volto con una tela di Louisa Grace Bartolini (1864) sembra legittimo domandarsi, se Pollastrini non abbia voluto immortalare in quella sede fra' Angelico da Pistoia (al secolo Angelico Marini), un frate cappuccino ex-membro dell'assemblea costituente del 1848 (figg. 38-39). L'ipotesi, basata principalmente sulla somiglianza dei tratti somatici, è comunque plausibile perché entrambi – Pollastrini e Marini – sono frequentatori del cenacolo pistoiese di Niccolò Puccini.[234]

Dalle lettere del pittore allo stesso Puccini sappiamo che un bozzetto del quadro era pronto nel settembre 1843, mentre in data 5 agosto 1846 egli annuncia d'averne disegnato il cartone.[235] Proprio quell'anno Pollastrini si reca a Siena «per fare delle ricerche e degli studi che gli occorrono per un suo quadro, il cui argomento deve essere l'assedio di Siena»: con queste parole lo storico dell'arte Carlo Pini affida il giovane al dotto consiglio di Gaetano Milanesi.[236] A differenza, infatti, di Focosi il cui «*Esilio de' Sanesi*» si svolge davanti a grosse mura goticheggianti, Pollastrini è poco incline a riproporre un'atmosfera vagamente cavalleresca che risulta anacronistica e del tutto inverosimile agli occhi di uno spettatore istruito. Guardando sia il bozzetto (tav. X) sia il quadro (fig. 35) si evince che l'artista ha prestato molta attenzione all'ambientazione topografica, studiata dal vero,

[234] Per la biografia dell'uomo religioso e patriota: d'Addario 1961.

[235] Sisi 1987, pp. 95-96.

[236] Lettera di C. Pini a G. Milanesi (Firenze, 17 luglio 1846) cit. in Petrioli 2004, p. DCLXXIX. Per la precisione sin dall'11 febbraio 1846 Pini annuncia all'amico Milanesi l'imminente arrivo di Pollastrini che «avendo avuto la commissione di fare un quadro rappresentante l'Assedio di Siena, si trova obbligato di venire costà per istudiarne il soggetto». Ivi, p. DCLXIX.

e ai costumi tardoquattrocenteschi noti dai repertori di Ferrario e Bonnard che attingono a loro volta a matrici pittoriche, in particolare alle Tavolette di Biccherna, alle miniature che adornano lo Statuto della Mercanzia, agli affreschi del Pinturicchio nella Libreria Piccolomini:[237] elementi, questi ultimi, che conferiscono un'aura di veridicità alla ricostruzione storica e che forniscono allo stesso tempo degli spunti per una ricerca di sintesi grafica sulla scorta del Purismo romano (ed è questa, per l'appunto, la ragione per cui l'artista ha optato per costumi quattrocenteschi che sono comunque anacronistici).[238]

Non è dato di sapere se e in quale maniera l'artista abbia ripensato la composizione nel lungo periodo di tempo che separa il concepimento del bozzetto dalla realizzazione e presentazione della tela nei primi mesi del 1856. Senz'altro nel frattempo l'interesse del pubblico nei confronti del tema è immensamente cresciuto. Ciò dipende innanzi tutto dall'evoluzione politica, perché tra il biennio rivoluzionario e la successiva repressione politica il tema dei fuoriusciti repubblicani diviene tristemente attuale. Uno degli uomini che pagano l'impegno patriotico a caro prezzo è lo scrittore livornese Costantino Mini, un vecchio sodale di Guerrazzi, che partecipa ai moti di Livorno e alla battaglia di Curtatone prima di rientrare a Firenze, dove assume l'incarico di «primo aiutante maggiore presso il comando

[237] Tra le possibili fonti per i costumi, cfr. le immagini dei *Magistrati di Siena* in Ferrario 1837, tav. II, pp. 221-223, e del *Jeune Siennois* in Bonnard 1845, tav. 52, p. 111; invece la figura del soldato imperiale sul lato sinistro della tela induce a pensare che Pollastrini abbia studiato le *Tavolette di Biccherna*, in particolare l'immagine della *Resa della Repubblica di Siena ritirata in Montalcino*, opera di Giovanni Di Giorgio (1559), che è conservata all'Archivio di Stato di Siena.

[238] Sisi 1999, p. 52 (a proposito delle convergenze con il Purismo).

generale della guardia municipale».[239] Nell'ambito delle politiche repressive adottate dal governo toscano nel 1849 Mini viene condannato a tre anni di reclusione e all'esilio, vissuto a Torino, da cui sarebbe rientrato soltanto pochi mesi prima della sua scomparsa nel 1858. Proprio durante la sua detenzione al carcere delle Murate Mini dà inizio al romanzo storico *Gli ultimi anni della Repubblica di Siena. Racconto storico dal 1552 al 1558* e quando, nel 1852, il testo sarà pubblicato con le illustrazioni xilografiche su disegno di Emilio Lapi, l'autore non manca di accennare al fatto che una parte del volume sia stata scritta «in un *certo luogo*, dove per vero dire, la poesia è l'ultima aspirazione della mente».[240]

L'attualità dell'esperienza politica recente, che assume nel romanzo di Mini le sembianze di un'epopea patriottica, spiega l'attenzione notevole che accompagna il dipinto mostrato al pubblico in *private exhibitions* appositamente organizzate a Firenze e Livorno a partire dal febbraio 1856. Come abbiamo visto nei precedenti casi di Hayez e Guérin, anche qui le molteplici reazioni della critica dànno l'idea di una ricezione corale, sfaccettata a causa degli interessi prioritari del pubblico, ma unisona nell'apprezzamento dell'idea generale che ispira il dipinto.[241] Un altro aspetto comune ai casi appena citati è che la ricezione è sostanzialmente dominata dal giudizio dei critici esuli che sembrano predestinati, in virtù della loro esperienza vissuta, a esprimersi in merito alla veridicità ed efficacia degli affetti rappresentati dall'artista.[242] Così nella rivista «Le Arti del

[239] Un breve ricordo di Costantino Mini offre Gioli 1905, pp. 181-185.

[240] Mini 1852, pp. 10-11.

[241] Rosenblum 1993.

[242] Mazzini esplicita questo pensiero a proposito dell'esegesi dantesca

Disegno» Atto Vannucci constata con soddisfazione che il pittore «si ispirò ai ricordi delle nostre sventure, e dai grandi maestri apprese l'arte e lo stile per vestire italianamente, cioè splendidamente, il pensiero italiano»;[243] termini pressoché identici vengono usati dall'esule romano Ottavio Gigli, quando osserva che Pollastrini «dimostrò come si possa pensare, e dipingere italianamente».[244] L'entusiasmo dei patrioti sfiora addirittura il panegirismo lirico nel sonetto «Ve' che scena sublime il Genio ha pinta!» dedicato al dipinto di Pollastrini da uno degli editori delle opere di Foscolo, Francesco Silvio Orlandini, e pubblicato nell'agosto 1856 su «Lo Spettatore».[245] Evidentemente lusingato dal tono elogiativo della composizione di Orlandini, il pittore scrive al comune amico Enrico Chiellini per complimentarsi con il poeta e in quella sede esplicita i motivi, che lo avrebbero ispirato durante la realizzazione del suo lavoro:

> sono contento perché [i versi] mi dimostrano ad evidenza che furono ben compresi i miei concetti, e che in questo caso il Poeta indovinò le segrete emozioni del Pittore. I sofferti affanni di lungo assedio,

di Foscolo, quando sostiene che l'esperienza dell'esilio rappresenta una condizione imprescindibile per comprendere il significato profondo del poeta medievale: Müller 2012, p. 403.

[243] Vannucci 1856a, p. 50.

[244] Gigli 1856, p. 78.

[245] «Ve' che scena sublime il Genio ha pinta! / Abbandonando la città natia, / Dal valor no ma dal digiuno vinta, / Mista turba di prodi ecco s'avvia. // Cavalca un veglio, e tiensi in braccio avvinta / L'egra figlia che mal segue sua via; / Muta altri il piè con lena quasi estinta; / L'ultimo vale altri alla patria invia. // Mirabil cenobita in faccia austera / Leva il dito, e a quel fier spezza di Bruto / La bestemmia sul labbro, e dice: Spera! // Ma tu che il pan dell'oppressor disdegni / Tua prole a disfamar, col gran rifiuto / Maggior virtude, o donna, a Italia insegni» (Orlandini 1856).

il dolore di cittadini vinti e non domi, l'affetto filiale, l'amor per una Patria tradita, la religione che addolcisce l'impeto d'un anima fiera, la speranza che conforta l'oppresso, il nobile rifiuto del soccorso d'un nemico che si odia, furono i pensieri che mi animarono nel trattar gli Esuli senesi.[246]

Questo giudizio entusiastico dei patrioti, che colgono l'occasione dell'esposizione per tornare alla ribalta, non è affatto condiviso dagli altri artisti toscani. A dimostrarlo sono le osservazioni di Giovanni Duprè che informa l'amico Luigi Mussini di essersi recato nell'atelier di Pollastrini:

ho veduto il quadro di Pollastrini, certamente ha fatto un passo che più non prometteva questo lavoro; di un colore più vivo e più brillante più scelto nella forma, meno triviale e più largo nel modo di fare a riscontro di questi pregi ci è il difetto massimo di non avere inteso la composizione perché troppo povera, punto considerata caratteri tutta fatto moderni costumi un po' gretti e troppo uniformi e senza la minima invenzione nell'accozzo di tutte quelle combinazioni che sa trovare l'arte. Pollastrini è un artista che si lascia vincere dalla natura anzi dai modelli che tiene davanti, e la gente inesperta che non vede al di là della poca e gretta materia proclama un'opera d'arte ciò che non è che un lavoro più o meno paziente, resultato di studii meramente meccanici, non ti parlerò dei difetti in dettaglio perché non attengono nessun principio e anzi se questi fossero anche in maggior numero, perché l'intendimento dell'artista fosse qui spiegato nel vero e franco cammino io ne sarei qui lieto e li perdonerei quelli in grazia di questo.[247]

[246] Lettera di E. Pollastrini a E. Chiellini (Firenze, 30 agosto 1856) cit. in Bianciardi 1868, pp. 153-154.

[247] Lettera di G. Dupré a L. Mussini (Siena, 7 febbraio 1856) edita da P. Agnorelli e consultabile sul sito della Fondazione Memofonte: <http://goo.gl/LSWthR>.

Mussini, da diversi anni impegnato all'Istituto d'Arte di Siena, non ha modo di vedere il quadro, ma le perplessità di Duprè – latrici, senz'altro, di una differente sensibilità politica[248]– sembrano confermare la cattiva impressione avuta dal momento in cui ha visto il bozzetto:

> quel che mi dici del quadro esposto consuona con quanto me ne scrive Cesare [Mussini], e in parte con quel che mi figuravo dovesse essere. Della composizione ne avevo una confusa idea per aver veduto il quadro abbozzato 8 o 10 anni fa, ed allora mi parve una composizione da vignetta e nulla più.[249]

Soprattutto dal punto di vista compositivo il quadro è in palese contrasto con le teorie vigenti della composizione e il confronto con *I profughi di Parga* lo dimostra sufficientemente:[250] abbiamo visto che Hayez guida l'occhio dello spettatore strutturando il quadro su tre livelli differenti – lo sfondo con gli antefatti e i postfatti, la scena elegiaca dell'addio rappresentata dal coro greco al centro, le figure ben connotate che conferiscono un significato simbolico all'evento – convergenti comunque al centro dell'immagine. A differenza del pittore veneziano, Pollastrini non si pone il problema di accennare al prima e dopo l'uscita dei

[248] Va ricordato, a questo proposito, che Duprè e Giuseppe Bezzuoli sono messi alla gogna dal giornale satirico «La Maga» (1853) per aver ritratto «in tela ed in marmo le sembianze di [Julius Jacob von] Haynau il carnefice di Brescia ed Ungheria» (Morachioli 2013, p. 96).

[249] Lettera di L. Mussini a G. Duprè (Siena, 11 febbraio 1856), cit. in Mussini-Anzoletti 1893, pp. 83-84. Ma vedasi anche Sisi-Spalletti 1994, p. 316, nota 106.

[250] Per la teoria della composizione, in particolare l'organizzazione gerarchica degli episodi, la scelta del punto drammatico e il ruolo dello spettatore la cui immaginazione deve essere stimolata a «slanciarsi ben più in là di quanto gli sta sott'occhio», cfr. il rispettivo capitolo di Selvatico 2007 [1842], pp. 369-378, in particolare p. 373.

Senesi, né l'artista sembra intenzionato a raccordare tra di loro gli episodi rappresentati: uno spettatore ignaro non è messo nella condizione di dare una lettura coerente dell'avvenimento storico rappresentato. Questa debolezza non sfugge a un osservatore acuto, come il giornalista e drammaturgo fiorentino Carlo Jouhaud, che unisce al sentimento patriottico anche una forte consapevolezza critica. Jouhaud apprezza particolarmente l'ambientazione della scena all'interno di un paesaggio naturale coperto dal cielo nuvoloso, elementi che «accompagnano bene il dolore degli esuli, e compiono la melanconica scena»: ma questo e altri pregi evidenti non riescono a controbilanciare alcuni difetti compositivi eclatanti, il fatto cioè che l'immagine non raffiguri «l'emigrazione di un popolo» e che l'artista presenti un conglomerato di episodi privo di un'organizzazione unitaria.[251] Sembra tuttavia che lo stile *dissolutus* di

[251] Infatti, riferendosi proprio alla teoria del dramma storico, Jouhaud osserva: «[...] in un dipinto è necessario stabilire una figura o un gruppo primario in cui apparisca evidente aver l'artista collocato, direi quasi, il trono del suo concetto. L'occhio prima di tutto ha da correr là, là riposarsi per quindi abbracciare il resto; così tanto lo spettatore come le figure dipinte hanno ad avere un punto a cui fissarsi» (Jouhaud 1856, pp. 90-91). Anche un'anonima critica osserva, a questo proposito, che un gruppo di poche figure «non è certo sufficiente a *rappresentare un popolo* emigrante» (*Lettera di una Giovinetta* 1856, p. 124). A differenza di Jouhaud e della Giovinetta, lo scrittore francese Louis Delâtre apprezza particolarmente la varietà dei sentimenti senza porsi il problema dell'unitarietà della rappresentazione: «Chaque personnage de cette scène touchante a son rôle et sa physionomie spéciale; chacun d'eux est la personnification d'un sentiment divers. La noble veuve exprime le dédain du patriotisme offensé; le jeune homme qui causa avec son compagnon exprime l'espérance dans l'avenir; son camerade, la persuasion; le jeune guerrier, le désir de la vengeance; sa soeur, la résignation; son père, la foi inébranlable dans ses opinions; le moine, l'enthousiasme de la liberté; l'ouvrier qui l'écoute, le désespoir sombre et farouche que les meilleures raisons ne pourront dompter» (Delâtre 1856, p. 85).

Fig. 40. E. Pollastrini, *Gli Esuli Sanesi*: particolare della madre sul lato sinistro del dipinto.

Fig. 41. Jacopo Della Quercia, *Rea Silvia (o Caritas publica)*, 1409-19, marmo. Siena, Museo di Santa Maria della Scala.

un quadro evidentemente debole sul piano compositivo non ne ostacoli la comprensione. Anzi, è in virtù della diffusione ormai capillare dei *topoi* del discorso letterario sull'esilio che lo spettatore risorgimentale – magari ignaro delle circostanze precise dell'evento storico raffigurato – riconosce le «segrete emozioni» di cui Pollastrini parla nella lettera all'amico Chiellini.[252]

Tra gli episodi raffigurati dal pittore, quello che maggiormente colpisce il pubblico è la madre situata sul lato sinistro, che rifiuta il pane offerto ai suoi figli da parte di un soldato spagnolo (fig. 40). Una figura dal marcato carattere statuario che richiama i ritratti di matrone romane e, per quanto concerne la disposizione dei figli, la statua di Rea Silvia per la Fonte Gaia a Siena (fig. 41).

[252] Bianciardi 1868, pp. 153-154.

Fig. 42. E. Lapi (dis.), Ferruzzi (inc.), Una donna senese combatte durante l'assedio della città, xilografia, in C. Mini, *Gli ultimi anni della Repubblica di Siena. Racconto storico dal 1552 al 1558*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 1852, p. 108.

Nella lettera dedicata al quadro di Pollastrini che una «culta e gentile Giovinetta fiorentina» pubblica su «Lo Spettatore»,[253] proprio questa figura è vista come la reincarnazione di una donna spartana che «sente sì potentemente della patria che quest'amore le supera in petto quello di madre».[254] Purtroppo, conclude l'anonima scrittrice, alla «morale bellezza sovrumana» della madre non corrispondono i lineamenti alquanto grezzi della figura.[255] Si tratta, però, di una scelta consapevole dell'artista che allude così al ruolo svolto dalle amazzoni senesi durante l'assedio della città: un aspetto noto dalla testi-

[253] *Lettera di una Giovinetta* 1856.

[254] Ivi, p. 124.

[255] *Ibidem*.

monianza di Monluc, che tesse proprio per questa ragione una *Lode delle Donne Senesi*, ripreso poi da Botta che parla a questo proposito delle reincarnazioni senesi di Telesilla.[256] Anche nel romanzo storico di Mini la partecipazione femminile alla difesa di Siena è ampiamente trattata e illustrata (fig. 42), tant'è vero che l'esempio delle Senesi induce l'autore a premettere alla narrazione un *Discorso alla donna italiana de' tempi moderni* nel quale sostiene che la militanza patriottica delle donne moderne dovrebbe limitarsi alla funzione di procreatrici ed educatrici.[257] Non c'è dubbio comunque che il quadro di Pollastrini presenta un'immagine molto differenziata del genere femminile: la sposa inferma sul mulo, la matrona spartana e la giovinetta sconsolata, coniata sul modello della *Pia de' Tolomei* di Eliseo Sala (fig. 43), sono tutte parte di un'impresa patriottica che coinvolge l'intera nazione a prescindere dalle differenze di genere, età e censo. L'immagine di Pollastrini riflette il carattere sostanzialmente inclusivo del patriottismo risorgimentale ed è per questo motivo un buon esempio per smentire l'ipotesi – senz'altro plausibile nel caso di Hayez – secondo cui la pittura di argomento

Fig. 43. E. Sala (dip.), G. Bridi (inc.), *La Pia de' Tolomei*, incisione, «Gemme d'arti italiane», 3, 1847, p. 131.

[256] Cfr. rispettivamente de Monluc 1628, p. 235; Botta 1835, p. 250.

[257] «Ella, creata per affetti gentili, non cingerà lorica od usbergo sui campi di battaglia, come quelle donne senesi, delle quali nel racconto troverai le illustri gesta, ma armata di tutta la virtù cristiana ed eroica della famiglia, creerà figli alla patria - a quella patria che chiamasi Italia, terreno di poesia sublime e di perenne sventura» (Mini 1852, p. 10).

storico si limiti a rappresentare le donne come oggetto passivo di dominazione e desiderio sessuale.[258]

La «lunga sequela di gravissimi ostacoli ch'egli [Pollastrini] dové combattere e superare» per concludere finalmente il suo dipinto, sono oggetto di un articolo dedicato ai retroscena, che un anonimo corrispondente livornese pubblica sulla torinese «Rivista Contemporanea» nell'aprile 1856.[259] Al momento dell'esposizione pubblica del dipinto all'interno del Reclusorio dei Poveri a Livorno, uno dei primi sottoscrittori, Enrico Mayer, scrive infatti al pittore per complimentarsi con lui ed esprimere il suo sincero rammarico di non aver più aderito all'associazione per motivi non specificati «che non mi curo di ricordare o difendere».[260] Non conosciamo le ragioni della fallita sottoscrizione, che imbarazza Mayer inducendo il già citato articolista a sostenere che il dipinto, visto il palese disinteresse della cittadinanza livornese, andrebbe conservato a Firenze e affidato, come le cose sacre, «a mani pure ed

[258] Banti 2008, p. 72.

[259] X.Y.Z. 1856, p. 570.

[260] Scrive Mayer nella sua a Pollastrini (Livorno, 3 marzo 1856): «son venuto a vedere il suo Quadro, e l'ammirazione provata alla sua vista non è maggiore del rammarico che si è in me ridestato, per avere, mosso da cause che non mi curo di ricordare o difendere cessati anni addietro dal far parte della Società Livornese promotrice di Opera sì bella. Quali pur si fossero quelle cause, dovevano esser vinte dalla considerazione, che quando un giovine Artista, il quale già avea dato prova del valor suo, dichiarava sentirsi inspirato a crear cosa da crescer fama a se stesso e onore alla patria, gli andava prestato fede e favore. – Io così non feci, e me ne duole, e sento il bisogno di dirglielo. – Ella dal canto suo tragga da questa mia ingenua dichiarazione un argomento dell'alta stima che faccio di Lei, non solo come Artista, ma come Uomo [...]» (Biblioteca Labronica F.D. Guerrazzi Livorno: Ms. 14).

incontaminate».[261] Ma, evidentemente scossi nel loro orgoglio municipale, proprio nell'aprile 1856 alcuni cittadini livornesi decidono di lanciare una nuova sottoscrizione in modo da acquistare il quadro per donarlo al Comune.[262] Questa volta, infatti, l'iniziativa è coronata da successo come ben si evince dall'avviso pubblico, pubblicato il 17 giugno 1857, nel quale vediamo l'elenco piuttosto nutrito delle adesioni fatte entro il 31 gennaio 1857.[263] Si tratta evidentemente di una sorta di riscossa da parte delle élites locali che smentiscono i pregiudizi su Livorno città portuale scarsamente sensibile alle arti e questa rivendicazione di orgoglio municipale sarà, infatti, apprezzata dalla stampa:

> sebbene noi reputiamo i livornesi un po' spacconi, tutti però convenghino che ivi quel sentimento, che gli economisti chiamano spirito d'associazione, è assai più forte e più esplicato di quel che sia in qualunque altra città della Toscana. E quindi, se fra quegli uomini trafficanti sorgesse la nobile gara di rendersi benemeriti della nuova istituzione, non è da dubitarsi che molti, in un istante di prospera fortuna, vogliano degli accumulati e subiti guadagni levare qualche migliajo di lire per concorrere a un insigne decoro della città. Dio arrida alle loro buone intenzioni![264]

[261] X.Y.Z. 1856, p. 584.

[262] Il documento (Livorno, 11 aprile 1856) è firmato dagli imprenditori Enrico Bertagni e V. Bongleur, dal figlio del console austriaco di Livorno Pietro Tausch, dall'architetto Giuseppe Cappellini insieme a Cesare Castellini, Gustavo Adolfo Prenotti, Stefani [?]. Pochi mesi dopo, prendendo atto dell'ordine di togliere il quadro dal Reclusorio dei Poveri, Pollastrini si rivolge (in data 9 luglio 1856) all'autorità comunale cui chiede di trovare una sistemazione alternativa «fin che non gli sia destinato un collocamento permanente» (Durbé 1980, pp. 310-311).

[263] Gli iniziatori della sottoscrizione sono Francesco Malenchini, Gustavo Adolfo Prinoth, Pietro Tausch, Cesare Castelli, Enrico Bougleux, Giuseppe Cappellini e Enrico Chiellini che funge da cassiere (Avviso 17 giugno 1857).

[264] *Corrispondenza letteraria di Toscana* 1856, p. 358.

È questa la prima tappa di un processo di musealizzazione che sfocia – come emerge dagli studi di Antonella Gioli e Veronica Carpita – nella costituzione dell'odierno Museo Civico livornese.[265] Ai fini di questa ricerca occorre sottolineare come – al di là del sistema delle esposizioni ufficiali (Accademia e Promotrice) – si generano, attraverso le esposizioni d'atelier e le sottoscrizioni pubbliche, degli spazi di partecipazione civile capaci di risvegliare la coscienza democratica dei livornesi: infatti, il significato politico degli *Esuli sanesi* di Pollastrini consiste non solo nel sistema di valori che l'artista rappresenta sulla tela, ma anche (anzi, soprattutto) nelle modalità di ricezione e acquisizione dell'opera.[266]

3.2. Un «gentiluomo *demagogo* che aveva abbassati i suoi compagni»: l'esilio volontario di Giano della Bella nelle tele di Antonio Ciseri e Vito D'Ancona

Nelle sue *Lettere su Firenze* (1827) Tullio Dandolo immagina che in Palazzo Vecchio a Firenze, invece del ciclo vasariano percepito ormai come obsoleta forma di esaltazione della tirannide medicea, venga creata una galleria storica fiorentina sul modello del ciclo di Palazzo Ducale a Venezia (e, diversi anni dopo, del *Musée Historique* di Versailles):

[265] Gioli 2008; Carpita 2008.

[266] Nel suo articolo Jouhaud insiste particolarmente sulla destinazione civica dell'arte e a questo proposito ricorda l'esempio recente dei cittadini di Cracovia che avrebbero esposto nella chiesa principale l'immagine di Mickiewicz in mezzo al popolo polacco cui addita il *Libro dei pellegrini polacchi* «in cui egli aveva versati tutti i dolori e tutte le speranze della sua patria miseranda!» (Jouhaud 1856, p. 91).

Eccoti una mia fantasia. Vo' figurarmi quella sala altramente dipinta; e lascia ch'io te la descriva come la vedo coll'immaginazione. Varii sono gli scomparti. Nel primo a destra tu vedi un uomo maturo d'anni escire furtivo dalle porte della città, e dietro volgere il capo in atto di darle l'ultimo addio: la luna illumina il suo volto venerabile bagnato di lagrime; alcuni pochi seguaci mesti e taciturni lo accompagnano, e sembrano compatire al suo affanno. Non ti par egli Scipione che abbandona la patria ingrata? – È Giano della Bella, di stirpe nobilissima, caldo amatore della libertà, che per aver troppo beneficato al popolo, venutogli in sospetto, deliberò di dar luogo all'invidia, sciogliere i cittadini dal timore che s'aveano di lui, e lasciare per sempre quella città che con suo carico e pericolo avea libera dalla servitù dei potenti (1290).[267]

Il primo di questi episodi storici ricchi «d'energiche passioni, d'atteggiamenti animati, di vigorosi e maschi

[267] Dandolo 1827, p. 46. Dopo aver elencato gli altri episodi degni d'essere rappresentati nello stesso salone (l'assalto popolare all'abitazione di Corso Donati, 1310; il potestà Matteo da Marradi ferma la furia popolare che sta assalendo le case dei Bardi e Frescobaldi, 1340; la cacciata del duca d'Atene, 1343; Pietro degli Albizzi ingiustamente trascinato a morte per l'accusa di tradimento, 1380; il tumulto di Santa Reparata, 1397), Dandolo conclude: «Questi dipinti sarebbero più atti certamente a scuotere ed innalzare a nobili pensieri la fantasia de' visitatori, di quello [sic] sia la rappresentazione delle magnificenze gran-ducali: in essi lo straniero avrebbe potuto studiare l'indole d'un popolo celebratissimo, la natura d'un governo pieno di disordini, e nello stesso tempo di vita e di generosità: e la biografia, ora quasi ignorata, d'alcuni grand'uomini che onorano del loro nome i fasti italiani. I Fiorentini si pascerebbero in quella sala delle patrie reminiscenze, e qualche scintilla per esse s'aggiugnerebbe ne' loro petti all'amore che portano al loro paese, e qualche eccitamento al desiderio di vederlo tuonare potente e famoso. – I Veneziani fecero della sala del loro Maggior Consiglio il tempio delle glorie nazionali. Perché mai quell'Aristocrazia concepì ella sì nobile divisamento, e perché sfuggì questo alla Democrazia fiorentina? Ma forse, se anche sfuggito non fosse, il servile pennello di Vasari avria dipinto ugualmente su quelle pareti le pompe del primo Gran Duca della Toscana» (ivi, pp. 51-52).

Fig. 44. N. Fontani (dis.), L. De Vegni (inc.), *Giano della Bella si esilia volontariamente da Firenze*, incisione, in F. Zamponi, *Cento rimembranze italiane rideste per cura di Florindo Zamponi ed illustrate da 100 incisioni in rame*, Gesualdo Borgiotti, Firenze 1847, I, pp. 331-340.

concetti»,[268] la storia di Giano della Bella, è ambientato nella Firenze del tardo Duecento, un momento segnato da forti tensioni sociali tra nobiltà feudale e ceti popolari. Nonostante le sue origini nobiliari, Giano fu un politico fortemente sensibile agli interessi del popolo minuto ed è merito suo se, con l'introduzione dell'ordinamento di giustizia, iniziarono le politiche anti-magnatizie tese a ridurre il potere politico della nobiltà feudale e del clero. Tuttavia, quando, a seguito di alcuni fatti di sangue imputati a Corso Donati, scoppiò una rivolta, il fronte popolare sino a quel momento solidale con Giano rifiutò di seguirlo; per questo motivo, stretto nella morsa tra la rabbia dei popolani e gli intrighi del suo stesso ceto di appartenenza, il politico

[268] Ivi, p. 45.

decise di abbandonare Firenze nel febbraio 1295 insieme a un gruppo di fedelissimi.[269] Il suo ruolo politico e la scelta di lasciare l'amata patria sono ampiamente documentati nella *Cronica* (1310-12) di Dino Compagni, un sostenitore di Giano Della Bella che lo ricorda come «grande e potente cittadino», «savio, valente e buono uomo». Questa valutazione generosa è confermata da Giovanni Villani, che annovera Giano tra i grandi fiorentini rimasti vittima dell'ingratitudine dei propri concittadini, prima di essere un po' relativizzata nella novella *Il Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino, in cui Giano è visto come «il più diritto e leale popolano, e amator del bene comune» incline, però, alla «presunzione» e all'abuso di potere ai fini di vendette personali.[270] Attingendo a queste fonti, cui bisogna aggiungere il Machiavelli delle *Istorie fiorentine*,[271] Sismondi riserva all'interno della *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo* ampio spazio a questo «gentiluomo *demagogo* che aveva abbassati i suoi compagni».[272] L'opera dello storico svizzero darà poi adito alla fortuna ottocentesca di questo eroe mite che è ben presente nella letteratura popolare, nelle divulgazioni storiche, perfino nei giornali illustrati (fig. 44).[273] Senz'altro il baricentro della fortuna ottocentesca di Giano della Bella rimane la Toscana, dove è sempre più palese l'impegno di una élite aristocratica sensibile alle tematiche sociali e propensa a trasformare il granducato in una monarchia costituzionale.[274] Sullo sfondo di questa

[269] Per la biografia e la fortuna storica dell'uomo politico fiorentino: Pinto 1988.

[270] Ser Giovanni Fiorentino 1832.

[271] Machiavelli 1826, pp. 101-102.

[272] Sismondi 1817-19, IV (1817), p. 70.

[273] Parravicini 1837, p. 201; Zamponi 1847; Cappelletti 1842.

[274] Kroll 2005.

specie di egemonia culturale, Giano appare l'ideale eroe moderato, propugnatore storico della «carità di patria e [dell']amore schietto di libertà».[275]

Grazie alla segnalazione di uno storico sensibile ai fatti d'arte contemporanea come Filippo Moisé, il pittore ticinese Antonio Ciseri viene a conoscenza di un «racconto di Giano della Bella scritto da un bravo giovane», che avrebbe fornito all'artista le informazioni storiche necessarie alla sua messinscena pittorica del tema presentata all'esposizione dell'Accademia fiorentina nel 1849 (tav. XI).[276] L'autore in questione è un allievo di Giovanni Battista Niccolini, il giornalista e drammaturgo Carlo Jouhaud (alias Napoleone Giotti), figura ben inserita negli ambienti patriottici fiorentini tanto da essere annoverato, diversi anni dopo, tra i «soldati della rivoluzione, che coll'arma della penna preparano arditamente la liberazione della patria».[277] Convinto, infatti, che «la causa degli oppressi è santa, come quella dei martiri», lo scrittore ricostruisce nella sua «narrazione storica» *Giano della Bella* (1843) una situazione duecentesca caratterizzata da forti contrasti sociali tra la nobiltà feudale e il popolo insofferente nei confronti delle sopraffazioni da parte del ceto magnatizio:[278] un contesto insidioso all'in-

[275] Moisé 1843, p. 39. Infatti, nel difficile contesto storico della Firenze di fine Duecento – osserva Filippo Moisé – «molti integri cittadini popolani e mercanti» riponevano in Giano la speranza di «forti e immediati provvedimenti» che avrebbero salvato la Repubblica dal precipizio (Moisé 1845, p. 106). Per la biografia dello storico e archivista toscano (1803-56): Guasti 1857.

[276] Lettera di F. Moisé ad A. Ciseri (27 novembre 1844), cit. in Spalletti 1975, p. 588.

[277] Dovici 1878, p. 254.

[278] Jouhaud 1843, p. 272.

terno del quale il gentiluomo fiorentino promuove le istituzioni democratiche dimostrando attraverso il suo sacrificio di essere un bell'esempio «di civile moderazione, e d'amore di giustizia».[279] Jouhaud non manca, infatti, di ricordare che la rinuncia al potere è la discriminante fondamentale tra Giano – un tipico eroe della Restaurazione che agisce «all'interno del proprio sistema di leggi e di valori» (L. Mascilli Migliorini)[280]– e i capipopolo prediletti dall'immaginario romantico, figure come Michele di Lando e Masaniello.[281]

Lo studio pluriennale di Giano della Bella e della storia fiorentina del Duecento culmina nella pubblicazione dell'omonimo «dramma storico» di Jouhaud (1847), che inaugura una trilogia di lavori dedicati, appunto, all'esule guelfo Giano, al martire ghibellino Corradino di Svevia e alla Lega lombarda quale simbolo di un momento «in cui gl'Italiani si può dire fossero animati da una idea veramente tutta nazionale e d'opposizione alla preponderanza straniera».[282] La prospettiva dichiaratamente patriottica di questo lavoro attira, però, l'attenzione della censura preventiva e del consiglio del Buon Governo, che ne impediscono la messinscena ritenendo le idee dell'autore troppo «sovversive», motivo per cui il suo testo vede la luce soltanto dopo il parziale allentamento del regime di censura.[283] Nella lunga premessa storica al suo lavoro

[279] Ivi, pp. 214, 271.

[280] Mascilli Migliorini 1984, p. 66.

[281] Jouhaud 1843, p. 280.

[282] Jouhaud 1847, pp. XXXII-XXXIII.

[283] Scrive Jouhaud nella dedica allo scultore Giovanni Duprè: «Prima di stamparlo, lo avrei avventurato alle scene, se la Presidenza del Buon Governo e la Censura Teatrale me ne avessero accordato la facoltà»

Jouhaud esprime profonda insofferenza nei confronti di un clima di torpore che reprime l'attività intellettuale. Nonostante i suoi intrighi e ribaltamenti, le violenze e tensioni sociali, il medioevo toscano si presenta allo scrittore come uno spazio di evasione che è caratterizzato da forti contrapposizioni e autentica passione civile.[284] Perciò l'autore non manca di invitare i suoi lettori a «rinnovare lo spirito e il corpo di quella forte vita» e di trarre ispirazione da simili fatti gagliardi dando vita alla «causa della indipendenza Italiana».[285] Sempre in quella sede, Jouhaud si immagina anche un gesto d'iconoclastia, vale a dire la rimozione dal loggiato degli Uffizi della statua di Lorenzo il Magnifico («codesto fondatore della tirannide Medicea») e la sua sostituzione con quella «del popolano Della Bella, più degno certo d'essere ricordato tra gli illustri Toscani».[286]

Senza dubbio nel momento in cui sceglie di rappresentare l'esilio di un eroe dimenticato, cui si deve l'introduzione di un importante strumento legislativo che ha attenuato le diseguaglianze tra popolo grasso e minuto, il giovane Ciseri aderisce, come molti artisti ed intellettuali della sua generazione, al processo di rinnovamento civile che coinvolge il Granducato. Proprio nel febbraio 1848, quando il granduca Leopoldo II cede alle pressioni dei liberali introducendo con lo «statuto fondamentale» la prima carta costituzionale

(Jouhaud 1847, pp. [V], XXXIII). La pubblicazione del testo, nel luglio 1847, è di poco successiva all'allentamento della censura preventiva. A questo proposito, cfr. Bruni 2000.

[284] «erano almeno tempi di vita e di sentimenti civile, non di quella pace che s'assomiglia alla quiete di un cimitero, e nella quale i popoli muti e avviliti hanno l'aspetto di spettri vaganti in cerca del loro sepolcro?». Jouhaud 1847, p. XXXI.

[285] Ivi, p. XXV.

[286] Ivi, p. XXXII.

Fig. 45. L. Sabatelli (dip. et inc.), *Pier Capponi che straccia i capitoli davanti a Carlo VIII*, 1830, acquaforte. Collezione privata.

del Granducato, il pittore e i suoi dotti consiglieri avranno ben presente l'espressione del giovane Mazzini che aveva definito la promulgazione dell'ordinamento di giustizia una «rivoluzione».[287] Considerando l'attualità delle iniziative di Giano della Bella nel contesto delle discussioni sulla monarchia costituzionale, sembra lecito, del resto, domandarsi se l'artista veda nella figura storica l'*alter ego* di qualche uomo politico moderno. Un precedente, in tal senso, offre Luigi Sabatelli, il cui *Pier Capponi che straccia i capitoli davanti a Carlo VIII* (fig. 45) esclamando «Voi sonerete le vostre trombe, e noi soneremo le nostre campane» è percepito dai contemporanei come omaggio al ben noto discendente dell'uomo politico: il marchese Gino Capponi.[288] Ma nel nostro specifico caso un'ipotesi del

[287] Mazzini 1862 [1837], p. 27.

[288] Scrive, infatti, A. Benci a G. Capponi (Livorno, 20 ottobre 1828): «Gino sarebbe Piero, dato simil caso, e tutti lo sanno. [...] E non mi negate la risposta, perché io non lascio davvero quel *Piero*, che per me

genere pare fuorviante a causa del lungo periodo di elaborazione della tela del Ciseri (1844-49), che non può certo prevedere l'evoluzione degli anni 1848-49, né reagire istantaneamente all'evoluzione galoppante della politica nel Granducato durante il biennio insurrezionale.[289] Se invece spostiamo l'attenzione sul versante dello spettatore risorgimentale abituato a leggere le rappresentazioni storiche come forme di allusione all'attualità politica, viene legittima la domanda se il dipinto, una volta attraversato il vortice delle discussioni sui fatti recenti, non sia stato ricoperto da superfetazioni interpretative che hanno, almeno in parte, stravolto l'intenzione dell'artista. Infatti, gli sviluppi durante il biennio rivoluzionario ci inducono a pensare che il pubblico fiorentino (o almeno una parte di esso), nel momento in cui si trova di fronte al dipinto del Ciseri, presentato all'esposizione accademica nell'autunno 1849, ricolleghi la vicenda storica di Giano alla rapida ascesa e all'altrettanto veloce declino di un demagogo *sui generis* come Francesco Domenico Guerrazzi.

Al seguito dell'insurrezione popolare a Livorno che egli stesso aveva alimentato, lo scrittore entra nell'esecutivo guidato dal moderato Gino Capponi per formare, pochi mesi dopo, insieme a Montanelli e Mazzoni un governo

è il più bel soggetto della nostra storia, cacciatore de' despoti» (Capponi-Carraresi 1887, p. 339). Per il dipinto di Sabatelli: Sabatelli 1900, p. 17; Borroni Salvadori 1980.

[289] Dai documenti pubblicati da Spalletti emergono numerosi pagamenti di modelli risalenti al periodo tra il 13 dicembre 1844 e il 18 marzo 1847 (in data 16 settembre 1846, sempre a proposito dei modelli, si accenna a una variazione del cartone), cui bisogna aggiungere le spese per i colori (28 aprile 1848) e infine per la cornice, realizzata pochi giorni prima dell'esposizione (22 agosto 1849): Spalletti 1975, pp. 588, 591-592. Ma vedasi anche Rosadi 1916, p. 64; Spalletti 1985, pp. 38-39; Spalletti-Sisi 1991, p. 14.

provvisorio. A partire dal 27 marzo 1849 Guerrazzi assume per la durata di quindici giorni la dittatura. In quel periodo lo scrittore cerca disperatamente di trovare un accordo con i moderati per richiamare il granduca e scacciare l'ipotesi di un intervento militare degli austriaci. Ma la sua speranza in una soluzione pacifica è vanificata dall'invasione iniziata l'11 aprile 1849 seguita, il giorno dopo, dalla sua destituzione, dall'incarcerazione e dalla condanna a quindici anni di carcere commutata in un secondo momento nell'esilio in Corsica.[290] Profondamente amareggiato da un'avventura politica che l'ha visto stretto nella morsa tra moderati e repubblicani, Guerrazzi scrive il 25 aprile 1849 dal carcere di Forte Belvedere una missiva al governo Ricasoli, che accusa di averlo rinchiuso per «compiacere una plebe matta». In quell'occasione, promettendo ai suoi interlocutori che non avrebbe mai più preso attivamente parte della vita politica, lo scrittore chiede anche l'onore delle armi per ritirarsi in esilio ed è a questo punto che Guerrazzi cita esplicitamente il caso di Giano della Bella:

> Se voi mi reputate un capo partito pericolosissimo avete tre modi, o ammazzarmi, o conciliarmi, o cacciarmi via; il primo modo voi non vorrete, né potrete tenere; il secondo pare che schifiate; rimane il terzo: ebbene se vi par giusto, fatelo. Ho letto le storia non per ornato vano, sibbene per condurvi sopra la vita, e lo esempio di Giano della Bella m'insegna come gli animosi Cittadini abbiano a sacrificarsi in benefizio della Patria. Né possono mancarvi i mezzi, per assicurare a voi la mia partenza, e rendere a me meno amari i passi dell'esilio.[291]

[290] Per una ricostruzione puntuale dell'impegno politico di Guerrazzi durante il biennio rivoluzionario: Ciuffoletti 2003.

[291] Lettera di F.D. Guerrazzi alla Commissione governativa (Di Segrete, 25 aprile 1849), cit. in *Atti Guerrazzi, Montanelli, Mazzoni* 1853, pp. 116-117.

Fig. 46. A. Ciseri, *La partenza di Giano Della Bella per il volontario esilio*: particolare di Ubaldo del Borgo, 1844-49, olio su tela. Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana, collezione Città di Lugano.

Ma veniamo al dipinto per capire le intenzioni del pittore ticinese che presenta per la prima volta una pittura storica ad ampio respiro, ancora memore dei modelli bezzuoliani dai quali il giovane deriva «il senso corale della scena, l'ambientazione ampia e grandiosa, l'eloquenza nella illustrazione dei contenuti etici e civili».[292] Giustamente Ettore Spalletti e Carlo Sisi puntualizzano che il quadro del Ciseri segna anche una netta presa di distanza dal registro patetico del suo maestro: a differenza di Bezzuoli, il pittore ticinese svolge il tema «secondo sequenze di muta dimostrazione gestuale in una folla di personaggi affiancati ma chiusi nella icasticità dei loro atti».[293] Nei suoi quadri di storia più impegnativi, come ad esempio l'*Ingresso di Carlo VIII a Firenze*, Bezzuoli aveva riproposto uno schema compositivo seicentesco (in questo specifico caso derivato dal ciclo mediceo di Villa la Petraia), mentre lo sguardo sul Quattrocento fiorentino (*in primis* il Ghirlandaio di Santa Trinita) risulta puramente funzionale all'esigenza di dare un'ambientazione storicamente attendibile soprattutto per quanto concerne costumi e ritratti. Lo scarto generazionale che separa il Ciseri dal maestro non

[292] Spalletti-Sisi 1991, p. 12. Cfr anche Spalletti 1985, p. 39.

[293] Spalletti-Sisi 1991, p. 12.

Fig. 47. Andrea di Bonaiuto, *Crocifissione*: particolare di soldato, 1365 ca., affresco. Firenze, S. Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli.

è semplicemente il prodotto di un'acribia maggiore nella resa dei costumi e dell'ambientazione architettonica. Lo studio attento dei trecentisti toscani rivela piuttosto un'attenzione alle qualità formali dei cosiddetti primitivi ed è latore della controversia sul Purismo che conosce proprio in quegli anni il suo apice.[294] Anzi, nel momento in cui cita modelli due e trecenteschi, l'artista compie una scelta soprattutto espressiva dovuta alla volontà di dare una caratterizzazione 'autentica' alle figure, che considera pregnanti all'interno del suo discorso visivo: è il caso del cavaliere con il gonfalone sul petto (Ubaldo del Borgo), il cui gesto convulso deriva dal soldato romano ai piedi del crocifisso nella *Passione* che Andrea di Bonaiuto dipinge nel Cappellone degli Spagnoli (figg. 46-47); lo stesso si può dire della figura di Malagotti, visto di profilo in primo piano, che è una reminiscenza del presunto ritratto di Cimabue nel

[294] Auf der Heyde 2013, pp. 29-71 (con bibliografia precedente).

Fig. 48. Andrea di Bonaiuto, *La Chiesa militante e trionfante*: particolare con il presunto ritratto di Cimabue, 1365 ca., affresco. Firenze, S. Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli.

Fig. 49. A. Ciseri, *La partenza di Giano Della Bella per il volontario esilio*: particolare di Malagotti e di altre figure astanti.

Trionfo di San Tommaso d'Aquino sempre del Bonaiuto (figg. 48-49).[295] Un terzo esempio, l'uomo con il cappuccio in testa che guarda lo spettatore alzando la mano destra, deriva invece dalle rappresentazioni duecentesche di San Francesco d'Assisi, in particolare dalla tavola di Margarito

[295] La riproduzione di questa figura del Bonaiuto all'interno del repertorio di Bonnard 1845, tav. 32, pp. 71-72, è all'origine di una fortuna iconografica culminata nel dipinto monumentale di Leighton, *La Madonna di Cimabue portata in processione per le strade di Firenze* (1853-55; London, National Gallery).

d'Arezzo che il Ciseri può conoscere anche attraverso l'incisione nell'*Etruria pittrice* (1791) di Marco Lastri (fig. 50).[296] L'aspetto «glaciato» delle espressioni nel quadro di Ciseri è dovuto, dunque, alle sue meditazioni sui modelli due e trecenteschi, e va letto come segno di rottura netta nei confronti del patetismo romantico di Bezzuoli. Questo sguardo nuovo ai pittori primitivi è perfettamente in linea con le riflessioni teoriche di Pietro Selvatico: ricordiamo, a questo proposito, che il critico padovano invita i lettori del suo manuale *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842) a studiare i pittori del Tre e del Quattrocento per apprendere «sopra tutto quella temperanza negli atti e nelle movenze in cui è riposta gran parte della vera espressione».[297]

Fig. 50. Margarito d'Arezzo (dip.), P. Benvenuti (dis.), C. Lasinio (inc.), *San Francesco*, incisione, in M. Lastri, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura Toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*, 2 voll., Pagni & Bardi, Firenze 1791, I, tav. VII.

[296] Maetzke 1987, pp. 37-38. Anche nei gesti di altre figure astanti, in particolare la moglie e la figlia di Giano, si possono riconoscere dei modelli tre e quattrocenteschi di Annunciazioni.

[297] Selvatico 2007 [1842], p. 387.

L'esposizione dell'opera coincide, come abbiamo visto, con la militarizzazione della Toscana e quindi con la soppressione di molte testate giornalistiche che avrebbero permesso un'articolata discussione del dipinto. La prima e unica reazione critica risale all'anno 1857 quando Atto Vannucci menziona il quadro giovanile in un articolo dedicato all'imponente tela del *Martirio dei Maccabei*, che l'artista avrebbe portato a termine soltanto nel 1863. In quella sede Vannucci riconosce nel Giano del Ciseri i meriti di una pittura colta, poco incline a vezzeggiare l'occhio con mezzi convenzionali, perfetta nella ricostruzione veritiera dell'ambiente e dei caratteri storici («Tutto è riflessione, tutto è pensiero»),[298] ma eccessivamente intellettualistica, dal disegno «un po' secco» la cui matrice purista è percepita come una dottrina che imbriglia il libero esercizio della sua fantasia.[299]

Questo rinnovato interesse nei confronti del dipinto coincide con la riaccesa discussione intorno ai meriti e demeriti storici di Giano della Bella. Vannucci, che aveva trattato il tema in più occasioni, a partire dai giovanili *Discorsi sulla storia fiorentina* (1844) e dall'edizione commentata della C*ronaca fiorentina* (1847) di Dino Compagni,[300] era appena tornato a occuparsi dello stesso soggetto nel suo *I primi tempi della libertà fiorentina* (1856).[301] Ebbene, l'anno dopo Caterina Franceschi rifor-

[298] Vannucci 1857a, p. 304.

[299] Il Ciseri, scrive Vannucci, «tiene gli occhi della mente sempre fitti nelle opere d'una certa scuola o di certi maestri che egli giudica avere fra tutti conseguita la eccellenza dell'arte» (*ibidem*).

[300] Vannucci 1844, pp. 110-113; Compagni-Vannucci 1847.

[301] In quella sede Vannucci giustifica il carattere drastico dei provvedimenti presi da Giano contro l'aristocrazia, non senza sottolineare che la frattura in questo modo accentuata tra popolo e nobiltà avrebbe diviso la repubblica fiorentina, mentre lo sforzo congiunto dell'intera

mula nel suo volume *I primi quattro secoli della letteratura italiana* (1857) le perplessità del fronte cattolico, che vede il governo di Giano come un «procelloso tribunato» (Ozanam).[302] Scrittrice con una lunga militanza patriottica alle spalle, Franceschi da tempo si era avvicinata al cattolicesimo liberale tanto da prendere polemicamente le distanze dagli sviluppi democratici in Toscana nel 1849. Infatti, dopo aver rimproverato Giano per aver agito con «poca prudenza» dando libero sfogo ai propri risentimenti, Franceschi esprime a proposito dell'ordinamento di giustizia il proprio sentimento anti-democratico:

> Per questa legge il governo della città fu ordinato a pura democrazia, al peggiore, cioè, di tutti i governi, essendochè il potere del popolo quando non sia da un altro contrappesato precipita alla licenza, che è la tirannide di molti, simile nei suoi effetti a quella di un solo, comecché veli la sua bruttezza col manto di libertà.[303]

Nella sua recensione del volume, apparsa sempre sullo stesso periodico, Vannucci rettifica il giudizio *tranchant* della scrittrice nel momento in cui sottolinea che Firenze, grazie proprio all'emanazione dell'ordinamento di giustizia, ha conosciuto un lungo periodo di fioritura politica, economica e culturale.[304] Di fatto, però, qui non si parla di Giano della Bella; piuttosto attraverso la figura dell'uomo politico

cittadinanza avrebbe «assicurata la patria dagli oltraggi stranieri» (Vannucci 1856b, p. 156).

[302] Ozanam 1841, p. 55. Una parte dell'esegetica dantesca sostiene perfino che l'uomo politico fiorentino, a causa del suo esilio volontario, avrebbe ispirato i celebri versi «colui / che fece per viltade il gran rifiuto» solitamente riferiti a papa Celestino V. Questa ipotesi viene smentita da Betti 1856.

[303] Franceschi Ferrucci 1856, p. 87.

[304] Vannucci 1857b, p. 86.

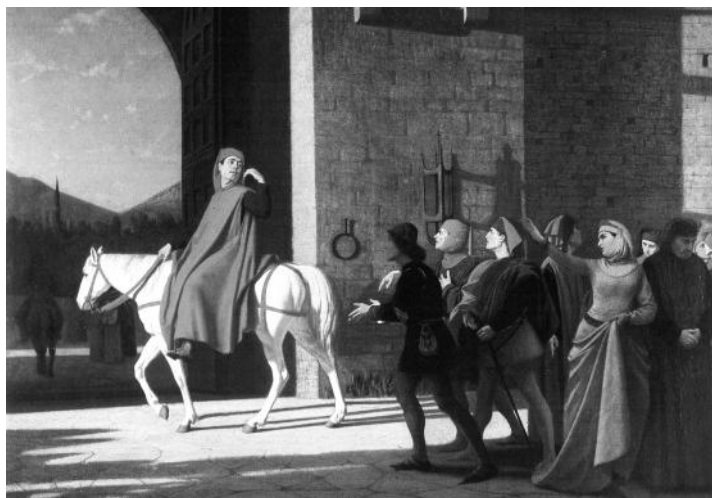



Fig. 51. V. D'Ancona, *Esilio di Giano della Bella*, 1864, olio su tela. Venezia, collezione privata.

fiorentino viene stilato un bilancio sulla stagione insurrezionale e sullo sviluppo democratico nella Toscana durante il biennio 1848-49. Vannucci è notoriamente un patriota di fede mazziniana, che ha pubblicato il celebre martirologio risorgimentale (1848), svolgendo un ruolo fondamentale nel periodo del triumvirato di Guerrazzi, Montanelli e Mazzoni.

Questa incessante attualità di Giano della Bella, oltre a condizionare la ricezione del quadro di Ciseri, sembra ispirare artisti come Vito D'Ancona, che hanno partecipato alla prima guerra d'indipendenza, a cimentarsi nell'interpretazione dello stesso tema.[305] Il quadro di D'Ancona,

[305] Per il dipinto di D'Ancona: C. Nuzzi in Pinto 1974, p. 368; Sisi 1991, pp. 193-194; Mazzocca-Sisi 2003, p. 123. Quanto alla biografia e alla militanza patriottica del pittore pesarese, cfr. Dini 1975, p. 173; Guerrieri Borsoi 1986; Boime 2007, pp. 366-367, 391.

firmato e datato 1864 (fig. 51), cade nel periodo immediatamente successivo alla proclamazione del Regno d'Italia, in un momento nel quale i soggetti storici subiscono una profonda revisione, perché si intrecciano con le sperimentazioni formali più ardite dei pittori napoletani e dei Macchiaioli. Il repertorio ormai standardizzato di figure patetiche viene riesaminato alla luce (cristallina) di un'analisi psicologica che mette in evidenza le sfumature caratteriali dei personaggi. A differenza del Ciseri, che rappresenta Giano con una posa statuaria come se l'intento dell'autore fosse quello di supplire alla mancanza dell'uomo politico tra i monumenti nel pantheon dei toscani illustri, l'opera di D'Ancona appare come un *tableau vivant* svolgersi davanti alla Porta di San Niccolò. Il numero delle figure risulta sensibilmente ridotto e il gesto eloquente del protagonista, che rivolge l'ultimo sguardo alla sua Firenze, trova un riscontro preciso nella psicologia degli astanti: la figlia disperata, i seguaci increduli che inseguono Giano fino alla porta, il volto ombroso del traditore Malagotti, che nasconde il proprio viso girandosi verso lo spettatore onnisciente, cui non sfugge il suo dolore dissimulato. Tutta questa vicenda umana ha luogo davanti a un monumento architettonico, che non funge da quinta, bensì è parte integrante dell'espressione: la parete apparentemente monotona è vivacizzata dall'analisi ravvicinata della muratura, degli arnesi di metallo e soprattutto dalle ombre, che permettono di collocare il momento del saluto nel tardo pomeriggio, mentre lo sfondo paesaggistico rappresenta l'immediato futuro dell'esule.

Una scena, quella del pittore marchigiano, che ricorda precisamente le parole di Dandolo il quale immaginava Giano come «un uomo maturo d'anni escire furtivo dalle porte della città, e dietro volgere il capo in atto di darle l'ultimo addio»; una figura solitaria e sofferente, accompa-

gnata da «alcuni pochi seguaci mesti e taciturni» che «sembrano compatire al suo affanno».[306] Ma soprattutto, nelle opere di Saverio Altamura (1858), Stefano Ussi (1861), Odoardo Borrani (1864) e – per l'appunto – Vito D'Ancona (1864) la proposta, a suo tempo immaginata da Dandolo, di una galleria dedicata ai principali episodi della storia fiorentina prende davvero forma grazie agli studi di Vannucci e soprattutto al magistero di un esule meridionale come Pasquale Villari.[307] Prima, infatti, di approdare all'Università di Pisa (1859) e poi all'Istituto di studi superiori (1865-1913), Villari offre lezioni (a pagamento) di storia per gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Lo sappiamo grazie a un manifesto stampato che l'esule napoletano invia a Carlo Milanesi (1851) con la preghiera di sensibilizzare i maestri accademici (*in primis* Aristodemo Costoli e Giuseppe Bezzuoli) affinché convincano i propri allievi a seguire la sua iniziativa:[308] «I Pittori e gli Scultori

[306] Dandolo 1827, p. 46. Trovandosi di fronte alla tela del pittore marchigiano, il pubblico ricorderà inoltre le parole che il protagonista del dramma di Jouhaud pronuncia al momento dell'uscita dalle mura: «Addio dunque, Firenze, bella ma travagliata città. [...] Per un fiore che nell'esiglio io potessi baciare colto sul poggio di san Miniato darei tutte le ricchezze della terra. Più mai, più mai rivedrà Firenze questo vecchio popolano ... più mai! ... è tormento che si sente ma non si dice. E chi sa quanti tra i cittadini di questa città moriranno dopo di me sopra la terra dell'esiglio, consumati dall'angoscia: chi sa quanti pagheranno col sangue o con le catene un libero pensiero, una generosa virtù!» (Jouhaud 1847, p. 62). Va ricordato, a questo proposito, che Jouhaud è una figura ben conosciuta nell'ambiente dei Macchiaioli. Lo dimostra l'inconsueto 'omaggio' allo scrittore fattogli da Adriano Cecioni, che lo sceglie quale oggetto di una statuetta caricaturale: Sani 1970, cat. nn. 24-25.

[307] Per la pittura di soggetto storico a ridosso dell'Unità d'Italia, cfr. Spalletti 1985, pp. 149-156; Boime 1993, pp. 69-70; Mazzocca-Sisi 2003, pp. 110-125.

[308] Cfr. la lettera di Villari a C. Milanesi (Firenze 29 gennaio 1851). Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati: ms. A.V.38.

innamorati del bello, debbono essere innamorati ancora del vero; essi conoscono certamente che se non sono la medesima cosa, l'uno si posa sull'altro: la verità è bella, e la bellezza dev'essere vera».[309] Ebbene, questo valore assoluto della verità (storica ed estetica) rappresenta un'adeguata chiave di lettura per comprendere la portata innovativa del quadro di D'Ancona, che abbandona la ricerca stilistico-espressiva del suo predecessore nell'intento di concentrarsi sull'analisi psicologica dei protagonisti, basata a sua volta sulla «profonda cognizione della verità dei fatti e dello spirito dei popoli».[310]

3.3. «Le grandi sventure sogliono soffocare le antiche nimistà»: Cesare Dell'Acqua e *Gli esuli milanesi accolti a Brescia*

Quando rivede la tela di Pollastrini all'Esposizione Nazionale del 1861, Pietro Selvatico non manca di osservare che «l'invenzione [...] sarebbe uscita più toccante, più evidente, più conforme al soggetto, se meglio mostrasse il partire degli esuli miserandi da città italiana, per opera d'armi italiane, deplorabile quanto finora infruttuoso esempio, alle non mai cessate e cessanti discordie nostre».[311] Il critico padovano mette le dita in una ferita aperta e non è certo il primo a individuare nelle rivalità municipali e conseguenti lotte fratricide una delle principali cause della mancata unità, che avrebbe agevolato il dominio straniero sulla penisola. «Sempre invidie in Italia, sempre il vizio di odiar la grandezza nazionale più che la straniera, il vizio, il piacer servile di ribattere i ferri a' conservi»:[312] con queste

[309] Villari 1850, s.p.

[310] *Ibidem*.

[311] Selvatico 1862, p. 20.

[312] Balbo 1846, p. 182.

parole Cesare Balbo commenta nel suo *Sommario* storico (1846) i fatti antecedenti al giuramento di Pontida quando alcuni comuni lombardi, animati da antichi rancori, si accaniscono contro città vicine come Crema (1160) e Milano (1162) che sono assediate e rase al suolo dalle truppe imperiali di Federico I Barbarossa.[313] Eppure, proprio gli avvenimenti lombardi culminati nella battaglia di Legnano dimostrano che le antiche rivalità sono superabili e che la riconquista della libertà nasce inevitabilmente dall'unità ritrovata. Per questa ragione, sulla scorta della *Storia delle repubbliche italiane* di Sismondi e delle *Fantasie* di Berchet, le vicende della Lega lombarda diventano un oggetto privilegiato delle rappresentazioni letterarie, artistiche e sceniche incentrate per lo più sui momenti di maggiore interesse drammatico: il giuramento solenne nell'abbazia di Pontida e la vittoria militare a Legnano.[314] A questi soggetti, sulla scorta dell'interesse ormai consolidato nei confronti della tematica dell'esilio, si aggiunge ben presto anche un filone più compassionevole ed edificante di immagini che rappresentano l'esodo dei milanesi, l'accoglienza dei profughi da parte dei comuni limitrofi e il loro

[313] E questa può essere una delle ragioni per cui sia Balbo sia Massimo D'Azeglio non portano a termine il progetto di un romanzo storico dedicato proprio al tema della Lega lombarda. Cfr. Ihring 1999, p. 243.

[314] Berchet 1911 [1829]. Per il mito ottocentesco della Lega lombarda: Fubini 1971, pp. 157-188. Non bisogna dimenticare a questo proposito *La Battaglia di Legnano*, opera di Giuseppe Verdi su libretto di Salvatore Cammarano, che viene messa in scena per la prima volta poco prima dell'inizio della Repubblica Romana (27 gennaio 1849). La scena iniziale del primo atto, ambientata «in vicinanza delle mura», è dedicata ai milanesi appena rientrati dall'esilio che cantano insieme agli alleati il coro «Viva l'Italia! un sacro patto / Tutti stringe figli suoi: / [...] / Viva Italia forte ed una / Colla spada e col pensier! / Questo suol che a noi fu cuna, / Tomba sia dello stranier!» (Verdi-Cammarano 1849, p. 5). Cfr. a questo proposito Grempler 2013.

rientro reso possibile dallo spirito di solidarietà tra i comuni lombardi. Anche in questo senso l'opera di Sismondi offre degli spunti storiografici significativi, in particolare quando narra il peregrinare degli esuli che passano «d'una in altra città» raccontando l'accaduto con gli occhi bagnati di «generose lacrime» tanto da commuovere perfino i nemici storici.[315] Scene compassionevoli che inducono lo storico svizzero a una conclusione confortante:

> Le grandi sventure sogliono soffocare le antiche nimistà: Pavia, Cremona, Lodi, Bergamo, Como, avevano aperte le loro porte ai rifugiati. Anche in mezzo alle guerre nazionali i legami dell'ospitalità riunivano le famiglie delle vicine città, ed accoglievansi cordialmente a tavola coloro contro i quali poc'anzi per onore della propria città avevano combattuto.[316]

Altrettanto enfatizzata, anzi intrisa di *topoi* caratteristici del discorso letterario sull'esilio, appare il passo relativo all'uscita dei milanesi nella *Storia dei popoli italiani* (1826) di Carlo Botta:

> Abbandonava questo infortunato popolo il 7 Aprile 1162, piangendo, singhiozzando, e amaramente querelandosi, una dimora pel nome di patria diletta, e per l'avventuroso cielo aggradevole. Ora più tosto che mille volte esser morti per mano dello spietato nemico alla difesa delle sacrate mura rammaricavano, ed ora siccome stupefatti all'ultimo fossato si soffermavano, ed ora in disperato lamentare rompevano. Le donne, i vecchi, i fanciulli principalmente stringevano il cuore a compassione: più deboli che gli altri raminganti né avevano né potevano procacciarsi le cose necessarie alla vita nel miserabile esilio.[317]

[315] Sismondi 1817-19, II (1817), p. 146.

[316] Ivi, p. 147.

[317] Botta 1826, III, pp. 362-363.

Fig. 52. Girardus de Mastegnianega, Anselmus, Bassorilievi con rappresentazioni dell'esilio dei milanesi e del loro rientro provenienti da Porta Romana, sec. XII, incisione acquerellata, in G. Ferrario, *Il costume antico e moderno di tutti i popoli dell'Europa*, XIII/3-1: *Costume degli Italiani dall'invasione de' barbari fino alla pace di Constanza*, dalla tipografia dell'editore, Milano, 1823, tav. 15.

Queste fonti storiografiche popolari e abbondantemente stilizzate tanto da ricordare – come nel caso di Botta – la narrazione foscoliana dell'esodo dei pargioti, saranno prontamente recepite dai romanzieri storici: l'esempio più rappresentativo in tal senso è *La Lega lombarda* (1832) di Giacinto Battaglia. L'autore, che cela la propria identità con la sigla G.B.-a, si muove sulla scorta di Berchet nell'intento di trasformare la vicenda in un evento chiave della riscossa patriottica; proprio il brano già citato di Sismondi dà lo spunto a Battaglia di indugiare sull'esilio e sull'accoglienza dei milanesi che si riconciliano con i rivali antichi davanti ai focolari domestici:

> In mezzo al furore delle municipali guerre, le famiglie erano sempre state unite alle famiglie dai sacri legami dell'ospitalità, e i profughi ebbero ricovero e sedettero alle mense de' loro nemici, e l'amistà santa de' popoli rinacque fra quelle genti che già eransi combattute con odio efferato.[318]

[318] Battaglia 1832, pp. 73-5. Per una lettura contestualizzata del romanzo di Battaglia: Ihring 1999, pp. 242-243.

Questi stereotipi provenienti dalla storiografia romanzata e quindi sviluppati all'interno della narrazione storica tanto da assumere il carattere di una scena di genere, contribuiscono a rendere popolare un tema che fino a quel momento era stato il dominio incontrastato degli antiquari.[319] Sintomatica, in tal senso, è l'attenzione che un repertorio ben noto agli artisti come *Il costume antico e moderno di tutti i popoli dell'Europa* (1823) di Giulio Ferrario rivolge alle scarse testimonianze archeologiche del periodo della Lega lombarda (fig. 52).[320] Ferrario propone, infatti, delle incisioni acquerellate dei quattro rilievi – firmati rispettivamente da «Girardus de Mastegnianega» e da «Anselmus» – che facevano parte della decorazione scultorea di Porta Romana a Milano: monumento, quest'ultimo, che è stato realizzato a partire dal 1171 nell'ambito della ricostruzione della cinta muraria avviata dopo il rientro in patria dei milanesi (1167). Dopo la distruzione della Porta (1793) gli stessi manufatti vengono reimpiegati dall'architetto milanese Leopoldo Pollack che li inserisce nella facciata di un edificio destinato all'amministrazione del duomo.[321] Per lungo tempo ignorati dalla cittadinanza milanese, i rilievi di «Girardus de Mastegnianega» e «Anselmus» assurgono nel corso degli anni Quaranta a testimonianza visiva di un periodo mitico, ma oscuro nel senso proprio del termine. E quindi Carlo Tenca ripubblica una delle incisioni di Giulini sul «Cosmorama pittorico» (1841) spiegando ai

[319] Giulini 1760, VI, pp. 396-402.

[320] Ferrario 1823, pp. 120-125, tavv. 14-16. Per l'opera di Ferrario e in genere i repertori dei costumi, cfr. Mazzocca 1989; l'uso ambivalente dei monumenti medievali da parte di un artista-scienziato come Santo Varni è invece oggetto del recente intervento di Cervini 2018.

[321] Per la musealizzazione dei rilievi passati nel 1895 al Museo patrio archeologico e tuttora conservati al Castello Sforzesco, cfr. Beltrami 1895.

Fig. 53. Girardus de Mastegnianega, Anselmus, Bassorilievi con rappresentazioni del ritorno dei Milanesi dall'esilio provenienti da Porta Romana, sec. XII, xilografia, in C. Tenca, *Bassirilievi dell'antico arco di Porta Romana ora esistenti sul ponte di Porta Romana*, «Cosmorama pittorico», 7/44, 1841, pp. 350-352.

lettori il significato patriottico di queste «informi sculture» (fig. 53).[322] Pochi anni dopo è la volta di Cesare Cantù che individua nei manufatti la testimonianza viva della funzione civica esercitata dalle arti figurative nel periodo medievale:

> Doveano dunque i cittadini apprendere come, periti per le discordie, fossero risuscitati per l'unione, e come li guidasse la croce; cioè, che nella concordia sta la forza, e la forza è da Dio. Perciò a Dio ne riferivano grazie ne' versi sottoposti [...]. È il povero bassorilievo [...] che ai contemporanei parve tal meraviglia, che vi scrissero: *Hoc opus Anselmus formavit, Dedalus alter*. Ma le arti belle aveano compreso che è santo uffizio accoppiare al diletto de' sensi l'istruzione del cuore; ciò che disimparano sovente nel raffinarsi della forma.[323]

[322] «Allora i Cremonesi, i Bresciani, i Bergamaschi, i Mantovani e i Veronesi, primi nella lega, si portarono sul Milanese, e il 27 aprile del 1167 levarono dalle quattro terre gli esigliati cittadini, e li scortarono in Milano aiutandoli a riparare le loro case e a far sicura la città da un nuovo assedio» (Tenca 1841, p. 351).

[323] Cantù 1844, pp. 311-312. «Quelle barbare sculture ci rappresentano

Queste fonti visive sono di fondamentale importanza perché consolidano, attraverso prove concrete, il già menzionato carattere compassionevole e 'popolare' che la rappresentazione delle lotte tra l'imperatore e i comuni lombardi assume a partire dagli anni Quaranta. Soprattutto il rilievo con il rientro dei milanesi reca le fattezze di una personalità ignota alle fonti, tale «frater Jacopus», il quale «dovea certo esser [...] un buono ed energico patriota».[324] Nel «racconto patrio» *Un episodio della lega lombarda* (1843) di Ercole Luigi Scolari vediamo l'uomo di Chiesa, presunto legato di papa Alessandro III, assumere il ruolo dell'artefice occulto della confederazione e alle possibili obiezioni che «frater Jacopus» non è menzionato nelle fonti, lo stesso autore risponde «che un intero volume di commenti e di illustrazioni non diranno tanto al mio cuore, quanto quella rozza figura e quel semplice nome ...».[325]

Questo potere evocativo delle fonti visive che restituiscono il volto 'autentico' di un protagonista scarsamente noto della vicenda storica, condiziona perfino le aspettative del pubblico nel momento in cui si trova di fronte alle rappresentazioni pittoriche del tema. Lo dimostrano i

con schietta evidenza i sentimenti e gli affetti dei milanesi nel 1171; perché quell'Anselmo, che scolpì il loro esiglio, il ritorno, la gratitudine alle città alleate, e l'odio verso il Barbarossa, effigiando quelle tozze figure pensava meno all'arte che alla patria; e i suoi concittadini che al pari dell'artefice avevano provato l'amaro pane dell'esiglio, che avevano pianto con lui di gioia baciando nel ritorno il sacro suolo della patria, avevano gridato portento dell'arte la sensibile espressione de' loro più funesti e più cari ricordi. Nessun maggiore insegnamento per i forti che ricordare il tempo infelice nel gaudio» (Romussi 1875, p. 184).

[324] Di Cesare 1848, p. 68.

[325] Scolari 1843, pp. 207-208. L'autore è un patriota che firma nel 1847 una *Ode* a Pio IX e l'anno dopo *Il canto della vittoria* dedicato ai «Prodi Milanesi» e musicato da Adolfo Fumagalli. Cfr. Borri 2000, p. 332.

commenti di Tenca in merito al dipinto di Giuseppe Mazza *I Milanesi, aiutati dai cavalieri della Lega lombarda, ritornano nella loro città distrutta da Federico Barbarossa*, che l'artista, allievo di Hayez, presenta all'esposizione di Brera nel 1846.[326] A differenza degli altri critici, che riservano al dipinto di Mazza parole d'apprezzamento alquanto generiche,[327] Tenca offre ai lettori della «Rivista Europea» una lettura approfondita dell'opera che rappresenta, in quell'anno, una delle rare prove pittoriche di «soggetti di patrio argomento, atti a suscitare potenza d'affetti»: l'artista, secondo Tenca, ha il merito di rappresentare efficacemente la «gioia di quel popolo che risorge alla vita per la parola di una santa alleanza, e che risaluta con trasporto i ruderi dell'amata città». Tutto concentrato sulla messinscena di «quella turba festante e giuliva», Mazza commette però l'errore di trascurare il vero storico, visto che non ci sono accenni sufficienti alle sofferenze provocate dal lungo esilio e quindi alle condizioni deplorevoli degli esuli al momento del ritorno. Per questo motivo il critico aggiunge:

> noi avremmo anche voluto distinguere un po' meglio i popoli amici e sostenitori, avremmo voluto vedere non già da lontano, ma sul davanti, quel frate Jacopo, promotore della lega, quella grande e

[326] Per la biografia di Mazza e la sua produzione artistica: Sgarbozza 2008; Pinto 1974, p. 180.

[327] Tra le reazioni un po' generiche della critica milanese ricordiamo il giudizio di un anonimo amatore che definisce l'opera «un buon quadro, fatto con molto genio e che promette molto bene del suo autore» (*Alcune osservazioni d'un amatore* 1846, p. 13) e la testimonianza di Giuseppe Elena che osserva: «Bella composizione, figure ben disposte, fondo ben dipinto formano di questo quadro un bel lavoro, in cui oltre la perizia dell'arte vi si scorge quell'entusiasmo e quell'interesse che destano i fatti appartenenti al proprio paese» (Elena 1846, p. 25).

maestosa figura, la cui memoria, dimenticata dai cronisti, giunse a noi consacrata in un rozzo bassorilievo dalla riconoscente carità dei Milanesi.[328]

L'interesse che il dipinto avrà senza alcun dubbio suscitato negli ambienti patriottici della capitale lombarda dipende sicuramente anche dal nome del committente, le cui vicende biografiche facilitano una lettura iconologica del quadro. Giuseppe Arconati Visconti (1797-1873) è un nobile milanese coinvolto nei moti carbonari, che riesce a sottrarsi all'arresto e alla condanna a morte in contumacia (1823) trasferendosi in Belgio, dov'è per quasi due decenni un punto di riferimento per la vasta comunità degli esuli italiani. Dopo l'amnistia di Ferdinando I (1838) Arconati e sua moglie rientrano in Italia nella speranza che il provvedimento venga esteso anche ai condannati, ma il loro desiderio rimane inesaudito dato che il governo austriaco concede loro solo di soggiornare temporaneamente a Milano. L'esposizione del dipinto, pochi mesi dopo l'elezione di Pio IX, sembra dunque un auspicio figurativo animato dalla speranza che il pontefice possa mettersi a capo del movimento unitario permettendo così il rientro in patria degli oppositori politici.[329]

Dopo la stagione insurrezionale vediamo che il tema degli esuli milanesi ricompare nelle esposizioni delle principali destinazioni dell'emigrazione politica. Sappiamo,

[328] Tenca 1998 [1846], p. 130.

[329] Fasano Guarini 1962. Va ricordato, a questo proposito, che l'amnistia di Pio IX (luglio 1846) dà adito a poesie d'occasione incentrate proprio sul tema del ritorno dall'esilio (come ad esempio il sonetto *Il ritorno dell'esule italiano* di Mario Leopoldo Ruspoli) che i fuorusciti amnistiati dedicano al loro benefattore (*Ragguaglio storico* 1846, pp. 32-35). Per le reazioni all'amnistia del pontefice, cfr. Veca 2012.

Fig. 54. C. Dell'Acqua, *Gli esuli milanesi accolti a Brescia dopo la distruzione della loro città nel 1162 da parte di Federico Barbarossa*: schizzo della composizione datato 3 giugno 1856, matita, penna e inchiostro su carta. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes.

infatti, dalle fonti che il pittore bussetiano Isacco Gioacchino Levi realizza un dipinto «per commissione di certo Testori» dal titolo *L'esilio dei Milanesi nel 1162*, che egli espone alla Promotrice torinese nel 1858, e il buon successo della tela sarà dovuto all'ampia comunità degli esuli lombardi nello stato sabaudo.[330] L'anno prima, una delle figure più interessanti nel panorama artistico mitteleuropeo di metà Ottocento, il pittore istriano Cesare Dell'Acqua (1821-1905), presenta un quadro dal medesimo soggetto all'esposizione di Bruxelles (tav. XII).[331] *Gli esuli milanesi accolti a Brescia dopo la distruzione della loro città nel 1162 da parte di Federico Barbarossa*: questo il titolo di una tela ben calibrata, incentrata sulla miseria dei profughi e sullo spirito di

[330] Trastulli 2005; pp. 288-292; Seletti 1883, p. 289.

[331] Per la biografia dell'artista: Firmiani-Tossi 2000.

solidarietà tra le popolazioni lombarde.[332] Dell'opera conosciamo una serie di disegni che permettono di ripercorrerne la genesi e di individuare i problemi che l'artista ha dovuto affrontare in corso d'opera. In un primo schizzo compositivo (datato 1854) emerge l'intento di costruire il quadro attorno a una serie di figure dai gesti significativi, che il pittore commenta puntualmente ai margini dello schizzo: i protagonisti in questa fase primordiale del lavoro sono il gruppo intorno a una donna stremata che viene fatta scendere dall'asino, la gentildonna bresciana che stringe la mano a un piccolo profugo, a seguire dalla donna che «donne à boir à un vieillard» e dal cane «affaticato [che] beve in una fogna».[333] Questa prima invenzione cambia sensibilmente in un disegno a seppia conservato a Bruxelles che è stato realizzato due anni dopo (fig. 54): in esso vediamo l'episodio ambientato all'interno di un paesaggio architettonico ispirato alla ricostruzione dell'antica Porta Romana di Milano, che Ferrario ripropone nel suo repertorio (fig. 55);[334] le figure, a questo punto assai più numerose, formano un folto corteo che attraversa il ponte per fermarsi sul lato sinistro, dove vediamo l'incontro tra i rispettivi consoli.[335] Invece nella versione definitiva del dipinto si vede come l'artista abbia cercato la mediazione tra la veridica ricostruzione dell'episodio storico e l'esigenza di indugiare sull'espressione compassionevole dei suoi protagonisti.

[332] *Exposition générale des beaux-arts* 1857, p. 45.

[333] Il disegno a matita (firmato «CDA» e datato 1854) si trova in una collezione privata; devo la sua conoscenza alla gentile segnalazione di Flavio Tossi. Un altro studio riferibile all'uomo che conduce il carro dei bovi sullo sfondo è stato pubblicato da Ruzzier-Zivkovic 2011, cat. 15.

[334] Ferrario 1823, tav. 14.

[335] Firmiani-Tossi 1992, p. 100.

Fig. 55. Porta Romana (Milano) secondo la ricostruzione di Giulini, incisione acquerellata, in G. Ferrario, *Il costume antico e moderno di tutti i popoli dell'Europa*, XIII/3-1: *Costume degli Italiani dall'invasione de' barbari fino alla pace di Constanza*, dalla tipografia dell'editore, Milano, 1823, tav. 14.

Perciò Dell'Acqua ha abbandonato l'idea dell'esodo di massa, la composizione risulta sfoltita e gli individui, di proporzioni più grandi, tornano a essere gli attori principali dell'opera. Attraverso la disposizione e l'uso sapiente dell'illuminazione, il pittore focalizza l'attenzione dello spettatore su cinque figure in particolare: il cavaliere ferito che racconta l'accaduto al console bresciano, la donna piangente con il bimbo morto in braccio (palese omaggio ai *Profughi di Parga* di Hayez), l'uomo sul lato destro che esprime un gesto di accoglienza, la donna vista di spalle che disseta un bambino, il chierico (frater Jacopus?) seduto in primo piano. Il risultato è una ben orchestrata somma di gesti che simboleggiano lo spirito di riconciliazione e l'ospitalità, la dignitosa accettazione del disegno divino e la carità patria nei confronti dei bisognosi: valori cari al moderatismo cattolico che combaciano comunque con l'orizzonte etico del liberalismo europeo ed è probabilmente questa la ragione per cui il dipinto raggiunge un buon successo vincendo il primo premio all'esposizione del 1857. Il fatto poi che Bruxelles – come abbiamo visto nei casi di Arconati e Berchet – sia una delle principali mete dell'emigrazione politica durante la Restaurazione, garantisce senz'altro l'accoglienza benevola del dipinto da parte degli esuli politici e del pubblico sensibile ai destini dei

popoli oppressi.[336] La critica belga, attraverso la voce autorevole di Adolphe van Soust de Borckenfeldt, non manca di annoverare l'istriano tra i pittori che si distinguono per «vérité artistique, caractère, grâce, élégance». Entrando nel merito degli esuli milanesi, lo stesso direttore dei Musées royaux des beaux-arts osserva:

> Une ordonnance grande dans un petit cadre, des têtes expressives généralement empreintes du caractère mâl et fier de la race lombarde, des draperies jetées avec ampleur, un coloris d'un bel effet, bien compris plutôt que savant, un je ne sais quoi dans l'ensemble, qui sort de la voie ordinaire et trahit l'artiste qui a le souffle, telle est l'oeuvre qu'on est unanime à goûter.[337]

Non è dato di sapere se Dell'Acqua abbia conosciuto l'opera di Mazza, né sappiamo se abbia letto le osservazioni in merito di Tenca. Ma certamente si può constatare che la sua interpretazione degli esuli milanesi risponde pienamente alle prerogative teoriche del genere storico: la ricerca del vero, la congeniale espressione degli affetti e la ricerca dell'unità compositiva capace di guidare lo spettatore invece di abbandonarlo (come invece succede nella contemporanea tela di Pollastrini). A differenza, infatti, del pittore toscano che risulta graziato dalla critica estetica in virtù dell'impegno patriottico dimostrato con l'esposizione pubblica del tema, il successo dell'opera di Dell'Acqua si basa essenzialmente su qualità intrinseche.

[336] Per la comunità degli esuli italiani a Bruxelles: Battistini 1968; Ugolini 1980.

[337] van Soust de Borckenfeldt 1858, pp. 110-111.

3.4. «ecco la causa, o una delle cause, della fondazione di Venezia»: i profughi di Altino e Aquileia nelle tele di Giuseppe Molteni e Domenico Morelli

Per via della sua vicenda storica assai particolare, segnata dall'insediamento nell'area lagunare di popolazioni limitrofe sfuggite all'irruzione dei Goti (403), alla furia devastatrice degli Unni (452) e quindi alle invasioni longobarde (568), Venezia occupa nell'immaginario ottocentesco una posizione privilegiata. Agli occhi di una cultura erudita propensa ormai ad abbandonare le ristrettezze delle prospettive localistiche, lo straordinario esempio di sincretismo culturale della città lagunare offre innumerevoli spunti per indagare i rapporti con l'entroterra veneto e con le culture eteroctone. Questa visione marcatamente cosmopolita di Venezia si intreccia nei decenni centrali dell'Ottocento con il discorso patriottico sull'esilio, che individua nelle origini mitiche di questa civiltà, in particolare nel contributo dei profughi al suo incivilimento, una metafora potente delle proprie aspirazioni unitarie.

Uno spunto fondamentale, in tal senso, si deve allo storico Antonio Rossi, la cui pubblicazione del *Chronicon Altinate*, apparsa sull'«Archivio Storico Italiano» (1845), riaccende la riflessione sulle origini di Venezia e sul contributo dei profughi allo sviluppo della sua cultura.[338] Si tratta, con il *Chronicon Altinate*, di una compilazione di frammenti testuali di varia provenienza, databili tra il 1084

[338] Rossi 1845. Lo studio di Rossi è seguito dall'edizione di un altro codice, rinvenuto a Dresda da Tommaso Gar, che viene pubblicato due anni dopo da Filippo Luigi Polidori nello stesso periodico fiorentino (Polidori 1847). Per la vicenda editoriale della cronaca: Rosada 1988; Marin 2013, p. 90. L'edizione critica di riferimento rimane quella di Cessi 1933.

e il 1204. Il codice narra, tra l'altro, la distruzione di Altinum e l'esodo di un terzo dei suoi abitanti i quali si sarebbero imbarcati su «misere barchette», sotto la guida dei tribuni (Ario e Aratore) e sacerdoti (Gemignano e Mauro). Questo viaggio dei profughi e la decisione di insediarsi a Torcello e sulle isole realtine appare nella cronaca come il prodotto di un disegno provvidenziale: le barche sono accompagnate da colombe e nel momento di maggiore sconforto ai profughi si fa sentire la voce di Dio. Questa dimensione mitopoietica di una fonte postuma che appare alla filologia moderna niente più di «una ridicola mistificazione»,[339] esercita invece un enorme potere evocativo sul lettore ottocentesco. Infatti, proprio per rispondere alle possibili obiezioni da parte dei suoi colleghi eruditi, lo stesso Rossi osserva a proposito di un brano della cronaca che narra le vicende della *Fuga degli Altinati a Torcello*:

> son superstizioni per chi non sente e non ha la fede dei padri: le son baje per chi nella storia non altro ricerca che tradimenti, veleni, assassinii o duelli, guerreggiamenti, esterminii; per chi non sa leggere in esse l'indole dei tempi e dei cuori; per chi non sa col suo pensiero trasportarsi ad un'epoca di desolazione e rovina: allorquando le genti, snidate dal natio suolo, qua e là sparpagliate e confuse, col terrore in cuore, col raccapriccio nell'animo, precipitavano il passo irrequieto, irresoluto, mirando indietro istupiditi alle fiamme dei lari, guardando innanzi a grami paludi, stanza di pescatori e non di agiate famiglie; costretti non solamente a risuscitarvi la patria, ma a fabbricarsela, e cercarvene (per dir così) il fondo, il primo terreno. E in quel tramestio, in quell'isolamento e terribilità di cose, il solo soccorso è, come esser doveva, Iddio; il solo conforto la religione; i soccorritori, due santissimi suoi ministri, *Geminiano* e *Mauro*. Geminiano, venutovi a bella posta da altra parte del continente, andava, in compagnia di altri pietosi

[339] Cessi 1933, p. VII.

cristiani, a raccogliere e per terra e per acqua i fuggitivi fratelli, dando loro consolazioni e soccorsi. Mauro, colle apparizioni del Salvatore, di Maria, de santi martiri Antolino, Giustina, Giovanni Batista, rincorarli e ridestarne la fede; raddrizzare quei dolenti e tapini a sovrumane speranze; riaccenderne la carità e verso Dio e in verso i compagni della sventura; ed ergere templi più o meno augusti, e stringervisi intorno, come gli Ebrei nel deserto dappresso a quel tabernacolo, coi loro primi tugurii. La vuoi tu una poesia? Sarà la poesia del vero e del cuore; la pagina più bella e più vergine di una nazione cristiana.[340]

Rossi interpreta l'intreccio genuino di dati storici ed elementi mitopoietici della cronaca come un componimento misto di storia e invenzione: questo suo sguardo, che risente della discussione sul romanzo storico, è particolarmente evidente nelle frasi conclusive del brano appena citato, quando l'erudito veneziano parla della «poesia del vero e del cuore» definendo la parte del *Chronicon* relativa alla fuga e all'insediamento degli altinati a Torcello «la pagina più bella e più vergine di una nazione cristiana».

Nel suo volume *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* (1847) Pietro Selvatico fa ampio uso della cronaca di cui apprezza particolarmente il commento «steso con acuta critica e vera ispirazione, originata da nobilissimo affetto di patria».[341] Il tema dell'emigrazione e del contributo dei profughi alla civiltà assume all'interno del testo di Selvatico un'importante funzione argomentativa che gli permette di interpretare la storia dell'architettura veneziana attraverso le appropriazioni di materiali e modalità costruttive di origine eteroctona. Nelle pagine di Selvatico ritroviamo dunque la rievocazione romanzata della fuga e

[340] Rossi 1845, pp. 36-37.

[341] Selvatico 1847, p. 11.

dell'insediamento degli esuli, ma soprattutto l'esame autoptico del duomo di Torcello e della Basilica Marciana fornisce al critico padovano prove concrete per l'attendibilità della fonte medievale:

> Nulla quindi di più probabile che gli infelici profughi, abbandonando la patria, seco portassero, non solo i modi del costruire alla romana, ma ben anche tutti quegli avanzi di pietra o di marmo che poterono salvare dall'arsa e semidiruta città, ed agevolmente trasportar sopra barche. Tali possono considerarsi appunto i capitelli e le basi delle colonne, i chiusi degli altari, i pezzi di cornice rimasti intatti, ec. Que' miseri avranno di certo seguitato lo esempio de' cittadini d'Oderzo i quali, allorché fuggirono nell'epoca stessa dalla terra natale, *totam petram de hinc abstulerunt*, come dice il continuatore della cronaca altinate.[342]

L'anno prima della pubblicazione del libro di Selvatico, le origini remote di Venezia e il tema del contributo dei profughi al suo sviluppo politico e culturale entra a far parte dell'immaginario popolare grazie all'*Attila* di Giuseppe Verdi, che viene messo in scena per la prima volta proprio a Venezia.[343] Nell'allestimento scenografico di Giuseppe Bertoja, che traduce puntualmente le indicazioni del libretto, le due ultime scene del prologo si svolgono all'interno di un paesaggio lagunare costellato di barche e capanne, per lo più caratterizzato da povertà e desolazione (fig. 56).[344] Invece al momento dell'arrivo degli esuli in

[342] Ivi, pp. 19-20, ma vedasi anche le pp. 45-46.

[343] La prima si svolge il 17 marzo 1846 al Teatro La Fenice. Tra le numerose pubblicazioni in merito, mi limito a segnalare i lavori di Mila 1983; Sorba 2009; Delogu 2012; Gerhard 2013.

[344] Per gli allestimenti verdiani, cfr. Ferrari 1980; Biggi 2000; Langer 2013 e con particolare riferimento alla prima dell'*Attila*: Minarini 2014. Lo scenografo Giuseppe Bertoja è oggetto dello studio monografico di Muraro-Biggi 1998. I bozzetti di Bertoja relativi all'*Attila* sono consul-

Fig. 56. G. Bertoja (dis.), Redaelli (lit.), Scenografia per l'allestimento veneziano dell'*Attila* di Verdi: secondo quadro del *Prologo*, 1846, litografia, in «L'Italia Musicale», 1/15, 13 ottobre 1847, s.p.

laguna la scena si illumina gradualmente e il pubblico intuisce che l'esperienza dolorosa della fuga pone le basi a una nuova civiltà.[345] A questo punto approdano alcune navicelle al Rio Alto ed esce insieme a un gruppo di profughi aquileiani il tenore (Foresto), la cui aria è incentrata proprio sul motivo dell'esilio e del rimpianto della patria perduta:[346]

tabili sul portale dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini (Venezia). URL:
<http://archivi.cini.it/teatromelodramma/detail/IT-CST- ICO011-004260/attila-9.html> [il 15 gennaio 2019].

[345] «Le tenebre vanno diradandosi fra le nubi tempestuose: quindi a poco a poco una rosea luce, sino a che (sul finir della scena) il subito raggio del sole inondando per tutto, riabbella il firmamento del più sereno e limpido azzurro. Il tocco lento della campana saluta il mattino» (Verdi-Solera 1846, p. 9).

[346] Ivi, p. 10.

Sì, ma il sospir dell'esule, / Sempre Aquileja avrà. / Cara patria, già madre e reina / Di possenti magnanimi figli, / Or macerie, deserto, ruina, / Su cui regna silenzio e squallor; / Ma dall'alghe di questi marosi, / Qual risorta fenice novella, / Rivivrai più superba, più bella / Della terra e dell'onde stupor![347]

Se la critica musicale rimane sostanzialmente delusa dall'*Attila*, non c'è dubbio che proprio questa parte del prologo rappresenti un autentico *coup de théâtre* capace di attirare l'attenzione del pubblico grazie alla straordinaria sintonia tra l'effetto scenico (il graduale rischiararsi dello sfondo), musicale (la melodia dichiaratamente imitativa) e poetico (il testo dell'aria di Foresto).[348] A dimostrarlo è la reazione di un anonimo articolista della «Gazzetta musicale di Milano» che osserva a questo proposito:

Sul finire di questo il cielo, che era dapprima ingombro di nubi tempestose, va rischiarandosi. Gli Eremiti sospendono il canto, ed il Verdi ci imparadisa con un brano di musica di genere imitativo, con cui seconda il graduato rischiararsi del cielo. Il cielo è già rischiarato, l'orchestra prorompe in un fortissimo, e nel punto stesso gli Eremiti gridano *Lode al Creator*. Grandi applausi e meritati. Alcuni volevano scoprirvi una imitazione del levare del sole nel *Deserto* di David ... altri ricordano Haydn ... Io non saprei ... I Genj si incontrano ... Certo è che il pezzo è assolutamente bello per artifizio. La cavatina del tenore chiude il prologo. Il coro si unisce alla di lui voce, ed è abbastanza di effetto in sul finire della cabaletta. Applausi.[349]

[347] Ivi, p. 11.

[348] Gerhard 2013, p. 382.

[349] *Venezia, 18 marzo* 1846, p. 95.

Fig. 57. G. Gatteri (dis.), A. Viviani (inc.), *I veneti si riparano nelle isolette della laguna per la irruzione di Attila (anno 452)*, incisione, in *La storia veneta espressa in centocinquanta tavole inventate e disegnate da Giuseppe Gatteri incise in rame da Antonio Viviani ed illustrate da Francesco Zanotto*, Antonio Grimaldo, Venezia 1852, tav. 1.

Passando alla fortuna visiva del motivo della partenza, del viaggio e dell'arrivo dei profughi, notiamo in particolare nelle illustrazioni storiche di Giuseppe Gatteri come l'attenzione si concentri sui protagonisti storici della vicenda nonché sulla resa dei costumi e oggetti (immagini sacre, stendardi e reliquiari) che i profughi avrebbero portato con sé (fig. 57).[350] Invece le traduzioni pittoriche dello stesso soggetto dimostrano quanto la diffusione capillare dell'opera verdiana abbia contribuito a popolarizzare il tema del sacrificio dei profughi che costituisce a sua volta l'atto di fondazione di una civiltà.[351]

[350] Zanotto 2017 [1864], tavv. 1, 3-4.

[351] Giuseppe Pavanello ricorda tra le altre traduzioni artistiche dello stesso complesso tematico un disegno a lapis rosso di Giuseppe Bernardino Bison (*La fondazione di Venezi*a, già nella collezione Tosoni e nel 1940 documentato in una raccolta privata a Firenze: Piperata 1940, p.

Fig. 58. G. Molteni, *I fondatori di Venezia*, olio su tela. Pavia, Musei Civici.

La grande attenzione mediatica di cui gode in particolare l'*Attila* fa sì che il pubblico non solo è ben informato riguardo alle vicende storiche del melodramma,[352] ma addirittura ne conosce gli allestimenti visto che «L'Italia Musicale» propone agli amatori (e quindi agli artisti) la riproduzione litografica della scenografia di Bertoja.[353]

73) e un disegno di Albano Tomaselli dal titolo *Attila che cavalca sulle rovine della distrutta Aquileia* (Suster 1887, p. 32): Pavanello 1983, p. 177. Anche in questo caso vale la pena ricordare che la Repubblica di San Marco è il più longevo governo provvisorio e che a Venezia arrivano molti esuli e volontari pronti a difendere la città contro l'assedio austriaco.

[352] Cfr. a questo proposito Bianchi-Giovini 1847.

[353] Sorba 2015, p. 221 (che cita a questo proposito un lavoro di Mercedes Viale-Ferrero).

Fig. 59. E. Bosa (inv.), Fost (inc.), *La famiglia del pescatore sulla spiaggia del mare*, incisione, in «Gemme d'arti italiane», 1, 1845, tav. f.t.

Se nella sua tela dedicata ai *Fondatori di Venezia* (fig. 58)[354] Giuseppe Molteni deriva da una delle stampe di Gatteri il motivo della figlia che appoggia la testa sulle spalle di suo padre, vediamo d'altra parte che proprio la scenografia di Bertoja fornisce all'artista lombardo lo spunto per la sua rappresentazione dei profughi seduti su una misera zattera che galleggia nel mezzo del mare in un ambiente inospitale e desolato. Il dipinto di Molteni è permeato dall'idea che gli affetti familiari costituiscano l'unica forza realmente opponibile alla disgrazia e questa sua visione corrisponde nel suo tono sommesso agli esempi allora celebri di pittura

[354] Nella rispettiva scheda dei Musei Civici di Pavia (inv. P 869) si legge a proposito del dipinto che «è correttamente elencato nei vecchi inventari e nei cataloghi di Maiocchi. Il riferimento a Molteni fu sostituito con quello di Alessandro Focosi nell'inventario di trasmissione del 1935, in cui l'opera è rubricata con il titolo "Gli esuli"» (Damiano 2007).

di genere come *La famiglia del pescatore* di Eugenio Bosa (fig. 59).[355]

A differenza del pittore lombardo, che rappresenta il dolore e la dignitosa compostezza di una famiglia di esuli, Domenico Morelli con la tela *I profughi di Aquileia* propone un'opera dal respiro monumentale, perfettamente conforme all'importanza epocale dell'episodio storico in questione (tav. XIII).[356] L'artista napoletano è pienamente consapevole del valore storico-universale che questo «gran fatto italiano» (invece che veneziano) assume nel momento in cui prende finalmente vita, con l'Unità d'Italia, il giovane Stato-Nazione. Ne parla, infatti, in una lettera all'amico Pasquale Villari:

> Feci tempo fa un bozzetto studiato di un gran fatto italiano che tutti mi hanno detto nel vederlo, questo è il quadro che devi eseguire. Sono gli abitanti di Aquileia, che presa la città da Attila, non si vollero rendere, invece si misero sulle zattere e continuando a difendersi presero il partito di cercare altra terra. Se io ti potessi dire come è concepito, non riuscirei a darti un'idea del lavoro, la quale è in gran parte nella esecuzione, però te ne dirò l'insieme. È una zattera che si allontana dalla terra, sulla quale vi sono dei guerrieri feriti, tutti, e che guardano tristamente il suolo che abbandonano, vi è pure il Patriarca che li conforta, tenendo a due di essi le mani sulle spalle, ve ne sono altri preparati a difendersi, altri che spiano

[355] Selvatico 1845.

[356] Databile intorno al 1861, la tela viene acquistata dal collezionista napoletano Giovanni Vonwiller. Dopo la morte di questi e la vendita della sua raccolta, il dipinto passa nelle raccolte dell'Accademia di Belle Arti di Napoli nel 1901 (inv. 185). Cfr. Levi 1906, pp. 137, 363; Pavanello 1983, p. 177; Martorelli 2005, p. 116. Il rapporto tra Morelli e Verdi è testimoniato da una lettera all'amico Villari (Firenze, 16 marzo 1858), nella quale l'artista accenna a un dipinto sul tema de *I due Foscari* per il compositore: Morelli-Villari 2002-2004, I, pp. 345-347; Vagnoli 2012, p. 603.

Fig. 60. T. Géricault (dip.), S.W. Reynolds (inc.), F. Chardon Ainé (impr.), *Le Radeau de la Méduse*, 1819, acquaforte e mezzotinto. Collezione privata.

sull'orizzonte, vi è pure un cadavere avvolto in un drappo d'oro che lo portano con loro come cosa sacra. Questa zattera fà di scorta a una barca nella quale vi sono le donne e i bambini. In distanza vi ho messo pure altre barche, allontanate prima, e tutti vanno cercando terra. Io credo si potrebbe dir ecco la causa, o una delle cause della fondazione di Venezia.[357]

Invece del tono sommesso che caratterizza la tela di Molteni, Morelli vuole invadere lo spazio dell'osservatore e per questo motivo rappresenta la zattera con una prospettiva a due punti di fuga secondo modalità sperimentate nell'ambito della scenografia; questo effetto viene ulteriormente accentuato dalla figura sulla sinistra che guarda oltre l'orizzonte situato proprio dalla parte dell'osservatore. I profughi di Morelli sono feriti, in parte distesi sulla zattera, in parte in piedi, al margine destro si vede la

[357] Morelli-Villari 2002-2004, II, pp. 2-3.

Fig. 61. F.J. Barrias, *Les exilés de Tibère*, 1850, olio su tela. Paris, Musée d'Orsay.

salma del guerriero menzionata nella lettera, mentre al centro abbiamo con la figura del patriarca l'autorità religiosa, che conforta i disperati conferendo al viaggio dei profughi la dimensione provvidenziale testimoniata anche dal *Chronicon Altinate*. A precedere la realizzazione della tela è un viaggio nel 1855, durante il quale Morelli ha modo di visitare le principali capitali artistiche europee (Monaco, Berlino, Bruxelles, Londra, Parigi); l'anno dopo il pittore napoletano alterna il prolungato soggiorno fiorentino con una visita (tra l'altro) a Venezia ed è questa forse l'occasione in cui nasce l'interesse per il soggetto dei suoi *Profughi di Aquileia*.[358] Per quanto riguarda il motivo della zattera, oltre all'esempio di Molteni l'artista avrà senz'altro studiato la tela di Géricault (fig. 60) durante il suo soggiorno parigino; sempre in quell'occasione Morelli avrà visto al Musée du Luxembourg con *Les exilés de Tibère* (1850) di Félix Joseph Barrias (fig. 61), un dipinto che

[358] Vagnoli 2012, p. 602.

può aver ispirato (insieme alla stampa di Gatteri) l'imbarcazione colma di profughi sullo sfondo del suo quadro. Ad ogni modo, il confronto con Géricault appare superficiale, circoscrivibile semmai al motivo della zattera e alla comune ricerca di monumentalità: infatti, a differenza del maestro francese, che esalta il gesto eroico della resistenza disperata contro le forze di una natura devastatrice, Morelli mostra l'attesa silente di protagonisti umili, armati di fiducia nel disegno provvidenziale e lo spettatore è partecipe di una sorta di epifania manifestatasi sotto forma di luce aurorale. All'origine di quest'idea non stanno modelli pittorici; piuttosto è nel *coup de théâtre* a conclusione del prologo dell'*Attila* che l'artista trova la fonte d'ispirazione per la messinscena pittorica di questo «gran fatto italiano».

4. Il varco del confine tra azione e rassegnazione

4.1. «questi tipi sacri voglionsi lasciare stare»: un monumento all'*Esule* (ig)noto di Temistocle Guerrazzi

L'Esule in atto di porre il piè sulla terra straniera (fig. 62), gruppo scultoreo di Temistocle Guerrazzi (1806-84), rappresenta un caso isolato nel panorama delle opere indagate in questa sede e l'eccezionalità dell'opera non dipende certo soltanto dal mezzo scultoreo, ma soprattutto dalle circostanze dell'ideazione e dalla controversa ricezione della statua che conosce un'adeguata collocazione pubblica soltanto dopo l'Unità d'Italia. Come suo fratello, lo scrittore Francesco Domenico Guerrazzi, anche la vicenda biografica dello scultore livornese è animata da un forte sentimento patriottico che assume la dimensione dell'esplicita dissidenza politica. Le fonti ricordano, infatti, ripetuti momenti di insubordinazione e ribellione contro l'autorità granducale: sappiamo che sin dai tempi della sua frequentazione dell'Accademia di Firenze l'artista è noto alla polizia come elemento sovversivo.[359] Per questa ragione, dopo il fallimento della «congiura della colletta», nel 1831 Temistocle è intimato di lasciare la capitale per tornarsene a Livorno;[360] nel febbraio 1832 viene condannato a tre giorni di carcere per l'impertinenza d'essersi presentato al commissariato di Polizia con il cappello in testa (!);[361] sempre quell'anno, nell'ambito delle politiche repressive

[359] Nel 1827 e nel 1828 Temistocle risulta vincitore dei premi di scultura nel concorso annuale e triennale (Panzetta 2003). Per un profilo biografico e storico-artistico di Temistocle: Mazzanti 1954.

[360] Michel 1904, p. 16.

[361] Ivi, p. 51.

Fig. 62. T. Guerrazzi, *L'Esule in atto di porre il pie' sulla terra straniera*, 1850, marmo. Livorno, Pia Casa di Lavoro.

che il governo granducale addotta per reprimere i primordi del mazzinianesimo toscano, la sua appartenenza alla loggia «I figli di Bruto» è oggetto di un processo per cospirazione che lo vede sul banco degli imputati insieme al fratello e a

Domenico Orsini.[362] Nelle lettere inviate agli amici artisti emerge lo spirito beffardo di Temistocle che non perde occasione di prendersi gioco del granduca Leopoldo II, il cui paternalismo oscillante tra aperture liberali e chiusure autoritarie riserva inaspettate, talvolta comiche, intromissioni nella libertà artistica.[363] Trasferitosi nel frattempo a Roma, Temistocle aderisce nel 1848 alla Repubblica e dai diari di Giovanni Costa sappiamo che è tra i volontari impegnati nella costruzione di barricate prima dell'inizio dell'assedio francese:[364] una scelta che richiama dei modelli comportamentali allora ben noti, basti qui pensare ai casi

[362] Zobi 1852, pp. 436-437; Ciuffoletti 2003. Per la presenza e l'attività sul territorio toscano delle società segrete come «I figli di Bruto» e «I veri Italiani»: Benedetto 1939; Arisi Rota 2010, pp. 43-44; Cherubini 2012, pp. 101-104.

[363] In una lettera allo scultore Vincenzo Santini (Pietrasanta) Guerrazzi scrive a proposito di un leone di Lorenzo Nencini che avrebbe poi sormontato la porta livornese di San Marco: «Questo leone modellato dal Nencini mi dicono che sia una bella cosa, e lo credo, mi dicono che sia senza artigli, e che espressamente gli venne ordinato affinché non succedesse guerra con *quelli* che *abiteranno paternamente* sotto di esso, dicono che fosse tenuto consiglio per l'ordinazione di questo Leone intorno alle porte, e il Ministro di Finanze fu per chiedere la dimissione ma il Prence che a tutto paternamente provvede il Leone senza artigli ordinava e i gabellieri in questo gran concetto tutelava – Vedete bene che il Nencini avrà presto presto una qualche croce, o per lo meno sarà sotto pressione con diploma con bolli certificati cartapecora (= che in Firenze a dir vero si trovano a buon mercato =) firme di segretari ministeri, e grazia Sovrana mi pare che ci sarebbe da scoppiare se mi facessero tutte queste cose tanto a un per una via». Lettera di T. Guerrazzi a V. Santini a Pietrasanta ([Livorno], 24 settembre 1838). Biblioteca Labronica F.D. Guerrazzi Livorno – Autografoteca Bastogi: cass. 59, ins. 1604.

[364] «E a questi preparativi per la resistenza nella città sopraintendeva Enrico Cernuschi, avendo al lato lo scultore livornese Temistocle Guerrazzi e il giovane ingegnere romano Leonardi» (Costa 1927, p. 78). La stessa notizia è riportata anche da Targioni-Tozzetti 1911.

di Dante Alighieri sul campo di battaglia di Campaldino, di Mickiewicz e Byron la cui biografia all'insegna del connubio tra pensiero artistico e azione politica alimenta a sua volta il mito risorgimentale di Michelangelo difensore della libertà sul Forte Belvedere che Guerrazzi scrittore aveva enfatizzato ne *L'assedio di Firenze* (1836).[365]

Proprio nel suo romanzo storico Francesco Domenico entra nel merito della scultura monumentale con un breve *excursus* conclusosi con l'invito solenne ai giovani scultori italiani di «fingere» e tradurre in pietra le passioni che non risultano esprimibili attraverso parole:[366]

> Giovane scultore, fingi quanto ha di più superbo la grandezza, di più abietto la miseria; fingi una fortuna che superi la maraviglia, una sventura a cui non bastino lacrime, - una dimostrazione infinitamente estesa di bene e di male, - una vita che rimase sotto gli artigli che la lacerano, sotto ai denti che la divorano; - tutte queste immagina ed altre più assai, perché, vedi, la mia favella manca a narrartele intere; - ponmi qui la mano sul petto, io tenterò trasfonderti nel sangue le vibrazioni del mio cuore; - poi scolpiscimi Italia.[367]

Ebbene, questo invito di trovare un'adeguata traduzione monumentale per «una sventura a cui non bastino lacrime» assume una forma assai più concreta nel dialogo tra i fratelli Guerrazzi che discutono animatamente sulle

[365] Un'eco figurativa di questo tema guerrazziano è l'affresco *Michelangelo che sovrintende la costruzione del forte Belvedere* (1862), opera di Annibale Gatti che si trova all'interno degli appartamenti reali di Palazzo Pitti a Firenze (Pinto 1974, p. 373). Per la fortuna michelangiolesca nell'Ottocento: Haskell 1978c [1975]; Honour 2007 [1979], pp. 271-274.

[366] Guerrazzi 1836, II, pp. 105-106.

[367] *Ibidem*.

modalità di rappresentazione dell'*Esule* nelle lettere spedite durante il soggiorno romano di Temistocle.[368] Nell'assenza di disegni o bozzetti preparatori riferibili al gruppo scultoreo, questo scambio epistolare rappresenta una testimonianza preziosa che permette di individuare i momenti salienti e le problematiche inerenti all'ideazione dell'opera che viene modellata tra il 1840 e il 1843.

Dalle risposte del fratello si evince che in un primo momento Temistocle intendeva rappresentare l'esule come figura pensosa ed è possibile che il modello michelangiolesco degli antenati di Cristo abbia alimentato questa opzione niente affatto inedita visti i precedenti del *Ritorno di Marco Sesto* di Guérin oppure degli *Ebrei nell'esilio babilonese* di Bendemann. Ma lo scrittore sconsiglia il fratello di dare al suo esule l'apparenza di un individuo riflessivo, perché questa iconografia implicherebbe la tacita accettazione di un destino dal quale l'uomo deve svincolarsi:

> l'esule non può meditare, deve o soccorrere la derelitta compagna che le dice: sposo mio, che non mi aiuti? o vinto da maggiore passione, nel momento supremo di abbandonare la patria, deve dimenticare moglie e figlio, e ciò starà a dimostrare quanto sia immensa la passione che in quel punto lo domina, per ridivenire un istante cittadino e figlio; marito e padre sarà per tutto il rimanente della vita, ma un minuto solo, un minuto sia alla patria che non vedrà più, alle ossa paterne che seco

[368] Dinelli 2007. Per una descrizione articolata dell'opera rimando alla scheda (inv. 426090), compilata nel 1997, sul *Catalogo collettivo dei beni culturali di Livorno* (URL: <http://pegaso.comune.livorno.it>); ma vedasi anche le indicazioni di Pellizzaro 1905, pp. 93-102 (per il carteggio con il fratello Temistocle); Mazzanti 1954; Marchi 1981, pp. 206-210, 213-219; Bartolotti 1999, pp. 33-34, 44.

Fig. 63. B. Pinelli, *L'addio del Brigante*, 1828 ca., terracotta. Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia.

non poté trasportare. Se sapessi, io farei l'esule, e lo farei da commuovere a pianto, stanne sicuro.[369]

Nel tormento di un carattere 'byroniano' lacerato dal conflitto tra dovere cittadino e affetti privati, lo scrittore individua l'elemento psicologico capace di emozionare lo spettatore. L'arte neoclassica offre una molteplicità di esempi di contrasto delle passioni ed è probabile che lo scrittore abbia in mente il motivo omerico di Ettore che si congeda dalla moglie Andromaca e dal figlio Astianatte nel momento di partire per la guerra: tema, quest'ultimo, ben noto dalla statuaria canoviana che conosce anche delle declinazioni moderne,[370] basti pensare all'*Addio del Brigante* di Bartolomeo Pinelli (fig. 63),[371] all'immagine del volontario che lascia moglie e figlio nella *Scena delle Cinque Giornate di Milano*

[369] Lettera di F.D. Guerrazzi a T. Guerrazzi (Livorno, 19 novembre 1840), cit. in Guerrazzi-Martini 1891, pp. 72-73.

[370] Nella lettera di F.D. Guerrazzi a T. Guerrazzi (Livorno, 11 gennaio 1841, cit. in Guerrazzi-Martini 1891, pp. 90-91) si fa riferimento esplicito all'*Illiade*.

[371] Si tratta di una scultura in terracotta, datata 1828 e conservata nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma (inv. 1186). Cfr. Santangelo 1954, p. 75; Incisa della Rocchetta 1956, p. 196; C. Giometti sul portale di Palazzo Venezia: <http://goo.gl/Vs3DRA> [consultato il 15 marzo 2019].

Fig. 64. B. Verazzi (attr.), *Scena delle Cinque giornate di Milano*, 1848-49 ca., olio su tela. Milano, collezione privata.

Fig. 65. G. Costa, *Profugo*, 1849, matita, penna e inchiostro su carta. Roma, Galleria Apolloni della Repubblica Romana.

attribuita al novarese Baldassarre Verazzi (fig. 64),[372] oppure al congedo di un profugo dall'amata in un disegno di Giovanni Costa (fig. 65).[373]

Evidentemente Temistocle è tentato di sperimentare dei motivi conosciuti dalla scultura di genere e Francesco Domenico sembra propenso a fare qualche concessione al gusto ormai dilagante per le scene popolari quando consiglia il fratello di inserire nel suo gruppo «un pargolo sul grembo della madre», perfino un cane tra le gambe dell'uomo («cane di razza pastora»). Invece dall'invito perentorio «questi tipi sacri voglionsi lasciare stare» si

[372] Cfr. la scheda di S. Regonelli in Mazzocca-Sisi 2010, p. 106.

[373] Tittoni 2010, p. 66, e la rispettiva scheda, siglata SA (ivi, pp. 122-123).

Fig. 66. V. Vela (sculp.), Picozzi (dis.), Gandini (inc.), *Spartaco*, incisione, in «Album: esposizione di belle arti in Milano ed in altre città», 13, 1851, tav. 3.

evince che lo scrittore esclude categoricamente il ricorso a moduli iconografici sacri come succede frequentemente nella pittura di genere:[374] non sappiamo cosa esattamente lo scultore avesse in mente, ma l'avvertimento di Francesco Domenico risulta plausibile col senno di poi visto che nel decennio successivo autori come Stefano Ussi rappresentano *L'esule e la sua famiglia* (tav. XV) nella veste attualizzante della *Fuga in Egitto*. Lungi dall'essere rassegnato al proprio destino, l'esule immaginato da Guerrazzi si presenta come figura impetuosa che trae l'energia della propria azione dallo sdegno e dalla rabbia:

> il proponimento di irrompere contro i nemici che straziano il paese natio, e morire, lo travaglia più prepotente che mai, e ciò manifesta nelle labbra enfiate, nel torvo stringere dei cigli, con le mani tese alla imprecazione e alla minaccia; e il cane interprete dei sensi del padrone anch'egli vorrebbe avventarsi. Oh Dio! codesta è una bufera gagliarda quanto quelle che si agitano sopra l'Alpe; la povera donna sta in procinto di vedersi sfuggire in un punto il fine di tante cure; come farà a riuscire a placarlo anche in quell'ora suprema? Ella non può dire, e non lo deve

[374] Lettera di F.D. Guerrazzi a T. Guerrazzi (Livorno, 26 dicembre 1840), cit. in Guerrazzi-Martini 1891, pp. 86-87.

nemmeno: se a te fur care queste guancie, e il seno, asilo ai tuoi travagli, ecc., se eccetera, eccetera; però che sarebbe una scena da idillio, e non va bene; e poi ella ha altro da pensare, e poi le sue guancie sono pallide, e il vento delle Alpi gliele agghiaccia, *e hanno ad essere di marmo*. Dunque piena d'immensa passione lo tira pel lembo della clamide e lo richiama a guardare il parvolo, che, atteggiato in bel modo di preghiera, gli si raccomanda a non lasciarlo orfano andare ramingando in terra straniera. Ecco come la donna sarà intenta affatto nella sua maternità; ecco come questa passione legherà strettamente la scena, ed ecco come, se lo eseguirai come ti auguro, questo gruppo ti varrà la fama di poeta e di filosofo.[375]

Fig. 67. T. Guerrazzi, *L'Esule in atto di porre il pie' sulla terra straniera*: particolari della testa e del tabarro.

Attraverso questa testimonianza di Guerrazzi scrittore si prospetta, dunque, un'estetica dell'insurrezione così come la produce da lì a pochi anni la cultura lombarda con lo *Spartaco* di Vela (fig. 66) e il *Masaniello* di Puttinati.[376] A Roma Temistocle ha modo di conoscere le ricerche di entrambi gli autori (Vela vi soggiorna nel 1847, proprio nel momento in cui inizia la statua dello schiavo che spezza le

[375] Lettera di F.D. Guerrazzi a T. Guerrazzi (Livorno, 26 dicembre 1840), cit. in Guerrazzi-Martini 1891, p. 86.

[376] Lucia Simonato legge le scelte formali di Puttinati e Vela nel contesto di una rivisitazione dei modelli berniniani (in particolare del *Davide*) manifestatasi nelle pose e nelle espressioni di entrambi gli autori (Simonato 2018, pp. 77-91).

Fig. 68. T. Guerrazzi, *L'Esule in atto di porre il pie' sulla terra straniera*: particolari del piede e del basamento.

catene) ed è evidente che *L'Esule* sia il frutto di un'analoga ricerca di invadere lo spazio dell'osservatore. A differenza, però, di Puttinati e soprattutto di Vela che accentua il gesto irruento dello *Spartaco* con un'analisi 'epidermica' del modello, ne *L'Esule* di Guerrazzi la posa rimane attenuata dal contenimento formale di matrice purista riferibile al suo apprendistato con Tenerani e Bartolini: i dettagli realistici, come il tabarro e i piedi scalzi dell'uomo (figg. 67-68),[377] non vogliono compromettere un'idea consolidata

[377] Nella memorialistica del Quarantotto l'attraversamento delle alpi a piedi scalzi è uno dei luoghi comuni funzionali alla denuncia dello scarso equipaggiamento dei corpi volontari che sono bistrattati dagli eserciti regolari e dai capi politici dell'insurrezione: «Il ministro aveva poi sempre cercato di togliere ogni efficacia alli sforzi dei volontarii, lasciandoli stremi d'ogni più necessaria cosa, lasciandoli senza scarpe sui dirupi, senza cappotti alla difesa dello Stelvio, ch'è il più elevato e nevoso di tutti i passi delle Alpi (2800 metri)» (Cattaneo 2011 [1849], p. 142).

Fig. 69. J.-P. Saint-Ours, *Le tremblement de terre*, 1792-99, olio su tela. Genève, Musée d'art et d'histoire.

Fig. 70. Galata suicida detto *Galata Ludovisi*, I sec. a.C., marmo. Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps.

di stile; piuttosto si tratta di elementi didascalici simili, per certi versi, agli addobbi delle pitture di genere coeve. Invece il movimento impetuoso dell'uomo sembra il frutto di una riflessione sui modelli neoclassici e i rispettivi prototipi antichi. Infatti, tra i precedenti si può annoverare un quadro di Jean-Pierre Saint Ours (fig. 69) che rappresenta una famiglia in fuga dal terremoto (*Le tremblement de terre*),[378] il gruppo ellenistico del *Galata Ludovisi* (fig. 70) in procinto di uccidersi dopo aver tolto la vita alla compagna per non cadere nelle mani dell'esercito avversario, ma anche interpretazioni pittoriche dello stesso gruppo antico come ad esempio il dipinto di *Radamisto e Zenobia* (1803)

[378] Honour 1993 [1968], p. 109; Wuhrmann 1994; de Herdt 2015.

Fig. 71. L. Sabatelli, *Radamisto uccide Zenobia*, 1803, olio su tela. Pistoia, Museo Civico.

di Luigi Sabatelli (fig. 71) che l'artista livornese può aver visto nella collezione di Niccolò Puccini.[379]

Se passiamo dalla produzione dell'opera al versante della sua ricezione, vediamo che l'artista livornese incontra sin dagli anni Quaranta difficoltà nell'individuare un possibile acquirente. Finito il modello in gesso, nell'aprile 1843 Temistocle propone al fratello di portarlo a Livorno nella speranza di trovarvi dei mecenati disposti a finanziarne la

[379] Per il gruppo scultoreo del *Gallo Ludovisi*, cfr. la rispettiva scheda in Haskell-Penny 1981, n. 68, pp. 282-284. Insieme al fratello Temistocle frequenta l'ambiente pistoiese di Niccolò Puccini il cui zio Tommaso era stato il committente dell'opera di Sabatelli. Cfr. Paolozzi-Strozzi 1978, pp. 47-48; Sisi 2010b.

Fig. 72. T. Guerrazzi, *L'Esule in atto di porre il pie' sulla terra straniera*: dedica sul retro «Alla Patria / offre / Temistocle / Guerrazzi / Roma MDCCCL».

realizzazione in marmo. Ma Francesco Domenico Guerrazzi sconsiglia vivamente di farlo: «Qui amatori di arti non abbiamo, né fortune per coltivarle», scrive lo scrittore. E poi continua: «Portare il gruppo a Livorno per me è lo stesso, che portarlo a Tunisi. Io speravo ti si aprisse una via a Roma frequentata da tanti principi e baroni, ma o la fortuna ti era avversa, o tu fosti improvvido».[380] Evidentemente l'opera non suscita interesse nemmeno nel momento immediatamente successivo all'amnistia di Pio IX, quando il tema dell'esilio gode di particolare attenzione da parte dell'ambiente romano. Quindi, caduta la Repubblica Romana, Temistocle rientra in patria nel 1849

[380] Lettera di F.D. Guerrazzi a T. Guerrazzi (Livorno, 16 aprile 1843), cit. in Guerrazzi-Martini 1891, pp. 112-113.

portando con sé il lavoro nella speranza che l'attualità così evidente del tema potesse favorire l'acquisto del gruppo. Grazie, infatti, a una sottoscrizione di undici cittadini livornesi lo scultore riesce a coprire le spese per la realizzazione del marmo che espone nell'estate del 1850 «con applauso universale» al *Ricovero di Mendicità*. La dedica sul piedestallo («Alla patria offre Temistocle Guerrazzi – Roma 1850») non lascia dubbi circa l'intenzione dell'artista che intende l'opera come monumento ai molti patrioti risorgimentali imbarcatisi proprio in quel periodo nel porto di Livorno per le destinazioni dell'esilio (fig. 72).[381] Finita l'esposizione temporanea, nell'autunno del 1850 l'artista valuta l'ipotesi di inviare *L'Esule* all'Esposizione Universale di Londra nella speranza di trovarvi un acquirente.[382] Ebbene, per evitare questo esilio dell'*Esule* e fare sì che «restasse come monumento patrio, ed ornamento da collocarsi in qualche parte della nostra Livorno», lo stesso gruppo di sostenitori che ha finanziato il marmo (tra i quali Alessandro Gherardesca, Alessandro Ercole, Giuseppe Santoponte, Giuseppe Marassi, Tito Malenchini, A. de Larderel, Enrico Mayer) si rivolge al consiglio comunale di Livorno cui chiede di accettare *L'Esule* di Guerrazzi come dono dell'artista, ma in cambio della commissione di un'altra statua monumentale «che potrebbe rappresentare il *nuovo Livorno* nella figura di un *Ercole Labrone*».[383] In una

[381] La scena degli esuli romani che si imbarcano dal porto di Livorno viene descritta, tra l'altro, da Raffet 1878, p. 83 (Livorno, 8 luglio 1849).

[382] In un avviso pubblico apparso sul «Monitore Toscano», il presidente dell'Accademia di Firenze invita gli artisti interessati a presentare le proprie candidature tra il 15 e il 31 ottobre 1850 (*Avviso agli scultori toscani* 1850).

[383] Lettera di undici cittadini livornesi al consiglio comunale (Livorno, 30 dicembre 1850): Archivio di Stato Livorno: Preunitario, b. 296

lettera allegata allo stesso fascicolo, lo stesso scultore ribadisce l'intenzione di donare il gruppo al Comune di Livorno, a condizione però che «il Gruppo resterà in Livorno: / Che il Municipio destinerà la collocazione definitiva del medesimo, ma non potrà esporlo all'esterno: / Che frattanto, sarà *illuminato* secondo l'intendimento dell'Artista, altrimenti sarà incassato, aspettando un destino migliore».[384] Ma nemmeno il fatto che i cittadini garantiscano di coprire, attraverso una pubblica sottoscrizione, un terzo della spesa complessiva dell'*Ercole Labronico* convince il governo che respinge la proposta considerando questa una «spesa superflua».[385] Poco più di un anno dopo l'assedio di Livorno, l'autorità locale evidentemente non ha nessun interesse a collocare in uno spazio pubblico l'opera del fratello di Guerrazzi che può essere facilmente interpretata come omaggio inopportuno allo scrittore esule in Corsica.[386] Anzi, immediatamente dopo il ritorno degli austriaci, la questione del decoro urbano ha come unica priorità il ripristino del monumento a Leopoldo II, che era stato vandalizzato durante il periodo dell'insurrezione, e il completamento di quello a Ferdinando III. È, infatti, l'ironia della sorte che lo scultore – autore di uno

(«Documenti in appoggio alle deliberazioni del Consiglio Comunale di Livorno 1850»). Tra le firme si possono riconoscere quelle di Alessandro Gherardesca, Alessandro Ercole, Giuseppe Santoponte, Giuseppe Marassi, [Zanobi?] Bicchierai, Niccolò Berettoni, Tito Malenchini, A. de Larderel, Enrico Mayer.

[384] Lettera di T. Guerrazzi a G. Santoponte (Livorno, 13 agosto 1850). Archivio di Stato Livorno: Preunitario, b. 296.

[385] Cfr. la risposta da parte di una commissione formata da Pietro Cercignani, Raffaello Varnacci Marubini, Luigi Fouquet, Leopoldo Gigli, Enrico Conti (Livorno, 29 novembre 1850). Archivio di Stato Livorno: Preunitario, b. 296.

[386] Ciuffoletti 2003.

dei rilievi di quest'ultimo monumento – sia costretto per necessità a contribuire alla restaurazione monumentale dei regnanti che egli stesso negli anni precedenti aveva cercato di cacciare.[387]

Di fatto, dal momento della fallita donazione, le tracce dell'opera sono piuttosto labili: sappiamo che Temistocle espone *L'Esule* all'Accademia di Pisa nel 1852,[388] forse anche a Firenze dove il gruppo è noto come «opera che di per se sola basterebbe sicuramente a formare il nome di un artista».[389] Soltanto dopo la partenza del granduca Leopoldo II, l'artista e la sua statua torneranno essere oggetti di attenzione pubblica. Prima in un articolo scritto da un espatriato illustre – Paolo Emiliani Giudici – che riserva a *L'Esule* una menzione particolarmente favorevole all'interno del suo testo sull'arte moderna in Toscana apparso sulla «Gazette des Beaux-Arts» (1859):

> Guerrazzi a fait un groupe dont le sujet aussi bien que l'éxecution parle profondément à l'âme. Il a voulu représenter l'*Exilé et sa famille*. Le malheureux, enveloppé d'un manteau, sert de guide à sa femme, qui le suit, portant une enfant. Ils ont déjà atteint les Alpes, quand la pauvre femme, exténuée, brisée par les fatigues de la route, s'arrête et tombe à deux pas d'un rocher sur lequel on lit: *Frontière d'Italie*. Vous ne pouvez imaginer une scène plus touchante. Les Italiens, qui ne savent

[387] Sempre nelle corrispondenze con il governo locale, Guerrazzi chiede al Gonfaloniere di Livorno (in data 11 settembre 1850) che il suo rilievo appena consegnato (il contrato risale al 24 agosto 1847) venga pagato più del prezzo stipulato. Ma anche questa richiesta viene respinta. Cfr. la lettera (Livorno, 30 ottobre 1850), firmata da Pietro Cercignani, Raffaello Varnacci Marubini, Luigi Fouquet, Leopoldo Gigli (Archivio di Stato Livorno: Preunitario, b. 296).

[388] Renzoni 1997, p. 140.

[389] *Giovanni delle Bande Nere* 1854, p. 42.

pas comprendre comment un sculpteur peut, sans violer les convenances et le décorum de l'art, employer dans un sujet sérieux le costume moderne, en ce cas-ci ne laissent pas que de s'abbandonner à l'irresistible sentiment que l'artiste a su faire passer dans leur âme, et ils applaudissent de tout coeur.[390]

Due anni dopo lo stesso gruppo è presente alla prima Esposizione nazionale di Firenze (1861), ma sembra che la critica – nonostante l'indiscusso valore dell'artista e del soggetto patriottico – non perdoni a Temistocle la contraddizione così evidente tra la posa eroica e il vestiario contemporaneo, nonché la trovata dell'esule a piedi scalzi sulle Alpi che appare inverosimile al pubblico (tav. XIV).[391] Anche un commentatore ben disposto nei confronti di Temistocle come Yorick non può tacere il fatto che l'opera provoca al primo impatto una «specievole impressione». Tale sensazione pare confermata dall'esame ravvicinato, perché l'occhio deve scrutare bene «le diverse parti per trovare cosa che ne appaghi». Il giudizio conciliante di Yorick si basa, infatti, su aspetti certamente non inerenti all'opera:

il signor Guerrazzi eseguì in Roma questo importante lavoro, in un'epoca in cui pochi avevano il coraggio di manifestare aperti i generosi concetti di libertà e di indipendenza; ed entrare francamente nelle file dei liberali a cui tutti i governi della penisola davano la caccia come a bestie feroci. E per questo si abbia meritata lode lo scultore livornese.[392]

La riabilitazione critica di Guerrazzi si colloca nel generale entusiasmo patriottico che riconosce nel gruppo la precoce testimonianza di un dissidente che

[390] Emiliani Giudici 1859, pp. 242-243.
[391] Pisani 1861, pp. 190-191.
[392] Yorick 1861, p. 128.

ha dato un'espressione coerente alle proprie convinzioni. Sempre nel contesto dei festeggiamenti unitari lo scrittore e docente pisano Licurgo Cappelletti dedica a *L'Esule* una poesia didascalica ricca di prestiti foscoliani pubblicata sulla rivista «La gioventù» (1862).[393] Il gruppo, dopo questa breve parentesi critica, tornerà al suo luogo di collocazione nella villa all'Ardenza di un «amico e discepolo» di Temistocle, l'imprenditore del gas John Brunet-Stears, la cui vedova Béatrice de Trobriand dona *L'Esule* nel 1889 al Comune di Livorno ed è sintomatico per la sfortuna critica dell'artista che la collocazione del monumento di fronte al *Ricovero di Mendicità* e la sua inaugurazione sarebbero avvenute soltanto quindici anni dopo, proprio in occasione del centenario di Guerrazzi scrittore e non scultore (12 agosto 1904).[394] Nata come monumento all'*Esule* ignoto, la statua svolge ormai la funzione di assecondare la commemorazione del più noto patriota livornese del Risorgimento inaugurata, circa vent'anni prima, con il solenne scoprimento dell'opera di Lorenzo Gori.[395]

[393] Cappelletti 1862. La stessa poesia viene ripubblicata in Cappelletti 1868, pp. 42-44. Per la biografia dell'autore pisano che insegna, tra l'altro, mitologia e storia alla locale Accademia di Belle Arti: Palma 1975.

[394] Archivio di Stato Livorno: b. 12 («Beni di proprietà del Municipio e di privati. Cessioni, doni e lasciti»). Cfr. a questo proposito Bartolotti 1999, pp. 33-34; Sanacore 2008, p. 216; Carpita 2008, p. 38.

[395] Per un'analisi circostanziata del monumento a Guerrazzi, opera dello scultore livornese Lorenzo Gori: Fruci 2015, pp. 88-96.

4.2. Una moderna *Fuga in Egitto*: l'*Esule* di Stefano Ussi e la pittura di genere fra i «soggetti romantici»

Nel suo grande romanzo ciclico *Le confessioni di un ottuagenario* (1867) Ippolito Nievo descrive, attraverso la testimonianza del figlio del protagonista, l'amara esperienza dell'esilio che accomuna una moltitudine di volontari, agitatori politici e persone 'comuni' dopo la soppressione militare della Repubblica Romana. Nel porto di Civitavecchia dove attende l'imbarcazione per il Nuovo Mondo, Giulio Altoviti rimane colpito da una famiglia romana che appare ai suoi occhi come un microcosmo protetto, un'isola di serenità nel clima di rabbia, frustrazione e disperazione che investe la moltitudine dei profughi. Scrive Giulio a suo padre:

> La fortuna mi diede compagna d'esiglio una famiglia romana; padre ancora giovine, di quarant'anni al più, che sostenne cariche importantissime nelle provincie, il dottor Ciampoli di Spoleto; e due suoi figliuoli, la Gemma, credo, di diciannove anni, e il Fabietto di dodici o quattordici. Al primo vederli mi risovvenne di un'incisione veduta alcuni anni sono, rappresentante una famigliuola di contadini raccolta ad aspettare e a pregare sotto una quercia, mentre infuria un gran temporale, tanto sono alieni dalla rabbia consueta dei profughi politici. Si consolano amandosi a vicenda, e, meno Roma, la loro vita è quella d'una volta. Avessi anch'io meco i miei genitori o i miei fratelli! Mi sembrerebbe di portar via una gran parte di patria. Ma sono illeciti questi desiderii, di far comuni appunto ai nostri più cari le peggiori disgrazie. Come sopporterebbero mai due poveri vecchi una vita varia, stentata, angosciosa, senza nessuna certezza nè di riposo, nè di sepolcro? Meglio così; e che il destino mi condanni a patire solo. D'altronde la lontananza della patria stringe i compaesani quasi con legami di famiglia; e m'accorgo già di amare il dottor Ciampoli quasi come padre, e la Gemma e il Fabietto come fratelli.[396]

[396] Nievo 1981 [1867], pp. 1051-1052.

Fig. 73. A. Raffet, *Gruppo di profughi romani* (Roma, 18 giugno 1849), penna e inchiostro su carta. Roma, Galleria Apolloni della Repubblica Romana.

Invece di indugiare sull'aspetto 'realistico' della partenza degli esuli, così appunto come è documentata nella memorialistica contemporanea oppure – sul versante figurativo – nei taccuini di Auguste Raffet (fig. 73),[397] Nievo rievoca all'interno della narrazione un quadro di genere nell'intento di rimarcare il contrasto vistoso tra la famiglia Ciampoli e la «rabbia consueta dei profughi politici». Una scelta del tutto inconsueta, ma dal forte significato politico perché rispecchia lo sguardo disincantato dello scrittore padovano che riconosce l'eroismo della gente comune e allo stesso tempo diffida dei capi politici dell'insurrezione accusati di incapacità e ambivalenza.[398] L'immagine volutamente stilizzata della famiglia Ciampoli rappresenta, dunque, l'anima pura e incontaminata del Risorgimento privato che individua nei legami di parentela il vincolo indissolubile di una comunità degli affetti esistente anche fuori dai confini nazionali.

[397] Raffet 1878, p. 84.

[398] Nievo ben conosce, ad esempio, il caso di Luigi «Bigio» Castellazzo che è uno dei capi della cospirazione rivelatosi più tardi traditore: Franzina 2002, pp. 58-61.

Fig. 74. A. Chierici (dip.), P. Guglielmi (dis.), D. Gandini (inc.), *Il Temporale*, incisione, in «Album: esposizioni di belle arti in Milano ed altre città d'Italia», 11, 1847, tav. 8.

L'incisione «veduta alcuni anni sono» dall'io narrante è identificabile con la traduzione grafica di un quadro di Alfonso Chierici (fig. 74) pubblicata nella rivista milanese

«L'Album» (1847).[399] Il dipinto, commissionato dalla contessa Giulia Samoyloff, è una scena di genere ambientata nelle campagne laziali: vediamo una famiglia di contadini ripararsi insieme a due frati sotto una quercia possente, mentre intorno a essi imperversa una tempesta. Una scenetta di genere dall'apparenza semplice e innocua che si presenta allo sguardo attento come una metafora dell'inquietudine grazie al concorso ben orchestrato di valori espressivi (i «timidi affetti» leggibili nei volti dei protagonisti) e ambientali (la «volta del cielo melanconica ed oscura»).[400] Ma soprattutto, dal commento che Ignazio Cantù dedica allo stesso dipinto su «L'Album», si evince quanto sia forte il potenziale evocativo di eroi anonimi e passivi che sembrano consegnarsi all'immaginazione dello spettatore:

> mentre l'estetico loda la bellezza del paesaggio, la meraviglia del cielo tempestoso, la vivezza delle carni, la verità e proprietà degli abiti, il pensiero trova altre vie, corre in traccia di memorie e raggiunge l'artista in tal modo la suprema meta a cui può giungere la forza e il valor d'un pennello.[401]

L'immagine di Chierici innesca lo stesso meccanismo riscontrato a proposito del *Marcus Sextus* di Guérin: l'assenza di un'azione e il carattere pensoso dei protagonisti stimolano la memoria dello spettatore che concorre attivamente nella costituzione del significato del dipinto.[402] Cantù, infatti, associa al quadro di Chierici il ricordo della

[399] Cantù 1847.

[400] Ivi, 1847, p. 47.

[401] Ivi, 1847, p. 48.

[402] Cfr. a questo proposito Germer 1992, e l'introduzione al presente lavoro.

tragica scomparsa di un'amica d'infanzia morta fulminata mentre si riparava da una tempesta all'interno del crepaccio di un castano.[403] Un ricordo fin troppo tragico per essere vero, ma che restituisce all'immagine di Chierici la sua funzione come catalizzatore di «rimembranze» letterarie coniate, in questo caso specifico, sul modello del canto leopardiano *A Silvia* (1829).

Immagini, come quella di Chierici, con paesani che «aspettano con rassegnazione qualunque sia l'esito dell'evento, paghi solo di raccomandare al cielo la propria esistenza e quella dei loro fratelli»,[404] incarnano proprio l'«etica della rassegnazione» tanto invisa a Mazzini e Guerrazzi quanto favorita dagli ambienti moderati.[405] Nel suo *Colpo d'occhio sul movimento letterario italiano dopo il 1830* apparso 1839 nel «Westminster Review», Mazzini rivendica l'opportunità di una letteratura «positiva, organica, sociale» che egli individua principalmente nel byronismo impetuoso di Guerrazzi. Ma soprattutto, in quella sede Mazzini lancia un attacco pesante contro Manzoni e i manzoniani (Tommaso Grossi e Silvio Pellico) accusati di privilegiare l'esaltazione dei piccoli gesti individuali all'azione collettiva. Invece di incitare l'uomo all'azione («va, agisci, combatti, distruggi il male dalla radice»), l'etica dei manzoniani è – secondo Mazzini – permeata dell'idea che la sola giustizia divina sia portatrice di libertà e che l'uomo moderno, di conseguenza, debba

[403] Cantù 1847, p. 50.

[404] Ivi, 1847, p. 47.

[405] Banti 2000, p. 46. La scelta bantiana di escludere Manzoni dal canone risorgimentale, dovuta al fatto che il tema della nazione «semplicemente non è al centro della storia manzoniana», suscita invece le perplessità di Körner 2009, p. 413.

rassegnarsi al proprio destino invece di reagire. Mazzini riassume con le sue parole il messaggio etico dei manzoniani quando scrive: «inginocchiati, prega e rassegnati al male, la patria è ne' cieli; le cose di questa terra sono indegne di cura; la scienza è vanità, e la giustizia tra noi è menzogna».[406] Rispondendo a questa visione caricaturale del moderatismo cattolico e in genere all'idea mazziniana della letteratura d'impegno rappresentata da Guerrazzi,[407] Carlo Tenca constata nella sua panoramica *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia* (1846) che «ad una fase di combattimento e di violenza deve succedere una fase d'inerzia e di spossatezza; è condizione questa del mondo fisico così come del mondo morale».[408] Convinto che il romanzo storico risorgimentale abbia esaurito le proprie potenzialità espressive, Tenca promuove attraverso le pagine della «Rivista Europea» una forma moderata di realismo letterario attento alle condizioni di vita dei ceti subalterni (in particolare alle popolazioni rurali).[409] A questo specifico interesse nei confronti della narrativa rusticale corrisponde, sul versante figurativo, l'interesse sempre più marcato nei confronti della pittura di genere che costituisce, a partire dagli anni Trenta, un campo di sperimentazione per la messinscena di un «pensiero attuale» che si caricherà nei decenni successivi di significati patriottico-civili.[410] Nell'accezione di una pittura degli affetti che si esplicita senza alcun ricorso a segni convenzionali attraverso l'approccio empatico, la pittura di genere

[406] Mazzini 1847 [1839], p. 290.

[407] Guerrazzi 1847 [1845].

[408] Tenca 1846, p. 208.

[409] Correnti 1846, e il commento in merito dello stesso C. Tenca: ivi, pp. 364-366.

[410] Sisi 2010a.

ha – secondo Tenca – tutti gli ingredienti per assumere la funzione pedagogica a suo tempo esercitata dall'arte religiosa, diventare cioè «interprete e maestra» della moltitudine.[411] Un pensiero, quest'ultimo, che prima di Tenca era emerso nei primi interventi sulla pittura moderna pubblicati da Pietro Selvatico.[412] Il successo delle prime novelle rusticali di Giulio Carcano, ma soprattutto l'emergere della pittura di genere nei *Salons* degli anni Venti e Trenta (Ary Scheffer, Jean- Victor Schnetz, Horace Vernet, Léopold Robert) inducono il critico padovano a rivolgere particolare attenzione alla «poesia domestica» che offre un modello alternativo all'epopea storica e mitologica proprio in virtù del suo carattere compassionevole e 'realistico'.[413] Alla base di questa attenzione stanno idee settecentesche dell'espressione – in particolare il trattato *L'art de théâtre* (1750) di François Riccoboni – che Selvatico recepisce nel momento in cui invita gli artisti a introdursi negli ambienti frequentati dal popolo per studiarvi le espressioni naturali:[414] convinto che i ceti subalterni abbiano conservato dei tratti di sincerità non più riscontrabili nell'uomo 'civilizzato' abituato invece a mascherare le proprie emozioni, Selvatico insiste nel manuale *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842) sulla necessità di «portare le più attente osservazioni sul popolo».[415] Lungi dall'essere il fautore di un genere settoriale (il termine 'pittura di

[411] Cottignoli 1998, pp. XIX-XX.

[412] Sisi 2016 e, per una lettura comparativa di Selvatico e Tenca, Cottignoli 2016.

[413] Mazzocca 1998b, pp. 585-590.

[414] Kirchner 2014, pp. 16-17.

[415] Selvatico 2007 [1842], pp. 380-381. Sul tema della rappresentazione del popolo, con particolare attenzione al passaggio dalla pittura di genere al verismo sociale di fine Ottocento: Ginex 2005.

genere' è pressoché assente nei suoi scritti), Selvatico individua nell'uomo comune il protagonista di una moderna pittura storica incentrata per l'appunto sulla rappresentazione degli affetti. Il carattere innovativo di questa proposta emerge soprattutto dal confronto con le idee di un classicista come Carlo Giuseppe Londonio, che continua a rivendicare la vocazione drammatica della pittura di storia distinguendo di conseguenza tra generi alti, ispirati a fonti letterarie, e generi bassi fondati sull'imitazione del vero naturale.[416] Se le uniche fonti capaci di commuovere lo spettatore fossero di natura drammatica, allora la conseguenza sarebbe – secondo Selvatico – che

> una madre la quale si fonde in pianto sul figlio perduto; un infelice che per giovanile imprudenza fu dannato all'esilio, e lagrima nel suo cupo dolore la patria e i cari lontani; una poveretta che si lascia uccidere piuttosto che sacrificar l'onore alle voglie lascive di uno scellerato, non potrebbero per nulla commuovere il cuore, se prima non si sapessero e i nomi e le circostanze di ognuno fra quegli individui.[417]

Il critico padovano, è bene sottolinearlo, parla di eroi anonimi le cui espressioni risultano leggibili in virtù dell'innato senso di empatia che unisce artista e pubblico: «una madre» invece della Vergine addolorata, «una poveretta» disonorata invece di Lucrezia e appunto «un [esule] infelice» invece di Dante, Foscolo oppure Mazzini – sono questi i protagonisti apparentemente 'generici' di una pittura d'ambientazione contemporanea che si appella alla sensibilità di una platea desiderosa di sperimentare emozioni forti:[418]

[416] Londonio 1841, p. 63.
[417] Selvatico 1841, p. 348.
[418] Sisi 2016, pp. 92-93.

> Oh! ci dipingano pure i giovani i fatti della vita intima ed esteriore del popolo, purché in quelli regni sempre sovrano l'affetto: e quell'affetto espresso da essi con severa verità, sia strada a farci amare la madre, la sposa, la famiglia, la religione, la patria: sia mezzo a toglierci dall'animo gli odii antichi; a far che tutti quanti siamo figli d'Italia, veggiamo, almeno nell'arte, una soave catena d'amore.[419]

L'Italia unita «almeno nell'arte, [da] una soave catena d'amore» si presenta nelle considerazioni di Selvatico come comunità di affetti che prescinde dalle divisioni politiche e culturali in virtù di un sistema valoriale condiviso. Nel momento in cui scelgono di rappresentare soggetti come «la madre, la sposa, la famiglia, la religione, la patria», gli artisti si appellano alla «dimensione ben nota nelle esperienze di chiunque» che costituisce – secondo Banti e Ginsborg – l'elemento persuasivo delle «figure profonde» sul quale poggia la natura ecumenica del discorso patriottico risorgimentale.[420] Infatti, per quanto sia politicamente distante dal radicalismo democratico di Mazzini, Selvatico propone un'idea analoga dell'arte come «molla sociale» in aperta contrapposizione all'estetica dell'*art pour l'art*. Questa visione ecumenica di un'arte nazional-popolare che scova degli archetipi espressivi nei *soggetti tolti alla vita contemporanea* sarà ribadita anche in sede ufficiale, nella prima orazione (1850) che il marchese, ormai segretario dell'Accademia di Venezia, tiene davanti alla platea di studenti ed è significativo che anche in quell'occasione Selvatico rinnovi l'invito rivolto ai giovani artisti di trarre ispirazione

> dall'esule, infelicissimo! che, sospirata per lunghi giorni la patria, da cui fu spinto lontano, torna a rivederne le mura, e nell'accostarsi alla

[419] Selvatico 1841, p. 351.

[420] Banti-Ginsborg 2007, pp. XXVIII-XXIX.

casa natale, intende con ansia lo sguardo a cercarvi i suoi cari. E Dio voglia, Dio voglia! o giovani, che una cara speranza presto si muti in certezza festosa, sicché possa l'ingegnoso pennello vostro infiammarsi in tale soggetto, e vi sia dato così colorarci il consolato pianto de' genitori, delle spose, de' figli abbraccianti i reduci dalla terra d'esilio, qui ricondotti dalla più bella fra le virtù di principe, la clemenza.[421]

Oltre a rappresentare un archetipo espressivo, nell'estate del 1850 la figura dell'esule «infelicissimo» è una figura fin troppo presente nell'immaginario collettivo visto che il ritorno degli austriaci in laguna è accompagnato da un'impressionante ondata di espulsioni. In questo specifico contesto storico, caratterizzato dall'atteggiamento duro e implacabile della dittatura militare che continua a mandare in esilio i patrioti veneti coinvolti nell'esperienza repubblicana, l'invito di rappresentare le sofferenze dell'uomo contemporaneo di fatto maschera una richiesta di amnistia.[422]

Circa un anno dopo l'orazione di Selvatico, il pittore toscano Stefano Ussi si aggiudica il primo premio all'esposizione della Promotrice fiorentina con una «scena nazionale commoventissima» dal titolo *L'esule che dall'Alpe guarda verso l'Italia* (tav. XV):[423] il felice acquirente sorteggiato tra i soci – Baldassarre Saladini – decide di ricompensare l'artista con il pagamento di seicento lire,[424]

[421] Selvatico 1850, p. 33.

[422] Cfr. l'ampio numero di casi analizzati attraverso le fonti d'archivio nel capitolo *Esuli in Italia e in Europa* (1849-1859) di Bernardello 2015.

[423] Cfr. a questo proposito la scheda di B. Paolozzi Strozzi, in *Garibaldi* 1982, pp. 74-75, e il commento di Spalletti 1985, p. 55.

[424] *Firenze 4 luglio* 1851.

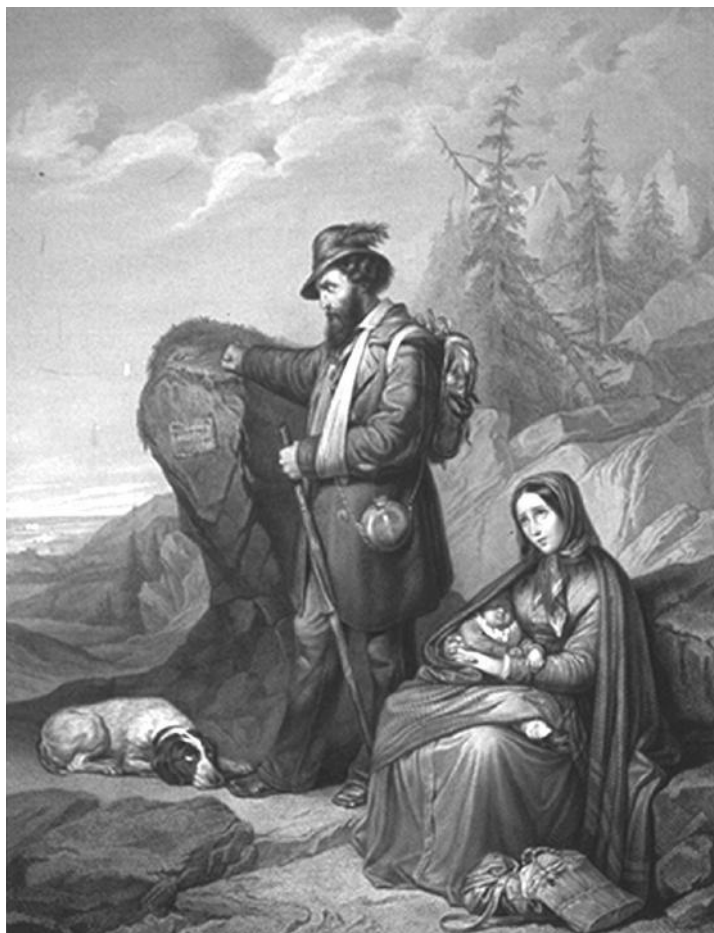



Fig. 75. S. Ussi (dip.), L. Paradisi (inc.), *L'esule che dall'Alpe guarda verso l'Italia*, 1852, incisione. Mantova, Museo di Palazzo San Sebastiano.

mentre gli altri soci dovranno, secondo la consuetudine della Società, accontentarsi della riproduzione grafica, ad opera di Luigi Paradisi, dell'«opera principale» di

quest'anno (fig. 75).[425] Il dipinto, riapparso anni fa sul mercato antiquario, rappresenta un gruppo di sole tre figure immerse in un paesaggio alpino. Quella principale, un ex-volontario ferito al braccio che è facilmente identificabile dai pantaloni, dalla giubba e dallo zaino militari, si appoggia a una roccia con l'inverosimile iscrizione «Confine Italiano»; il suo sguardo è rivolto verso il lato sinistro dove si intravvede, sotto una cupola di nuvole oscure, un paesaggio collinare che si estende fino al mare. Accanto a lui, seduta sulla destra, vediamo la sua compagna con un bambino dormiente in braccio che rivolge lo sguardo verso il cielo: un'espressione quest'ultima che, unita al vestiario, caratterizza la donna come una variazione secolare sul tema della Vergine Maria e l'artista può attingere agli ormai abbondanti esempi offerti dalla contemporanea pittura di genere (basti pensare a *La Derelitta* e *La vedova del colonello Manara*, opere di Giuseppe Molteni). Spalletti ricorda giustamente l'affinità tipologica del quadro di Ussi con *La sentinella* (1851) di Gerolamo Induno:[426] entrambi i dipinti, in realtà, ripropongono con l'iconografia dei briganti in riposo un genere particolarmente caro all'immaginario romantico ed è evidente che gli stessi patrioti, scegliendo di portare la barba lunga e il cappello di feltro piumato alla Ernani, alla calabrese oppure alla Puritani

[425] Pisani 2006. Tra gli apprezzamenti della critica merita ricordare anche le parole di Giovanni Boschi: «L'amatore, non che l'artista disapassionato [sic], trova qui riunite tutte l'eccellenti prerogative dell'arte trattate in guisa di credere l'autore piuttosto provetto, che giovane studente. Ci auguriamo di già che l'Ussi proseguendo la carriera in cui si è messo farà ben presto gloriare la fiorentina Accademia di averlo educato. Perché conosca egli che le nostre parole son sincere intenda che qualcuno ha trovato nel suo quadro la figura della donna un poco trascurata» (Boschi 1851, pp. 214-215).

[426] Spalletti 1985, p. 55.

(tavv. XV-XVI), si adeguano all'immagine dei fuorilegge immortalati dalle rappresentazioni operistiche di Verdi oppure Bellini, i quali attingono a loro volta alle stampe di Bartolomeo Pinelli, Charles Lock Eastlake oppure Léopold Robert.[427]

È significativo che il dipinto di Ussi – al contrario delle convenzioni sinora vigenti nelle rassegne accademiche – venga classificato tra i «soggetti romantici»[428] insieme a opere di soggetto storico,[429] lavori d'ispirazione manzoniana[430] e dantesca,[431] ma anche ad altri quadri di genere come *Il Rosario* di Domenico Induno. Una scelta apparentemente incomprensibile, quella di mettere dei temi pittorici così disparati nel calderone dei «soggetti romantici», che risulta invece plausibile se guardiamo la rispettiva voce di «pittura di genere»: lo stesso Induno espone con *Il mercato di Firenze* un dipinto apprezzato per il consueto virtuosismo pittorico che però non è incluso fra i «soggetti romantici», perché «l'arte ha da accomunarsi alla intelligenza di tutti» e questo quadro – a differenza dell'episodio di devozione popolare raffigurato ne *Il Rosario*[432] – non

[427] Sorba 2015, pp. 201-223. Per l'iconografia romantica del brigante, cfr. da ultimo Mammucari 2015.

[428] Boschi 1851, p. 214.

[429] *La partenza d'un crociato per la Palestina* di Giorgio Berti.

[430] Gli episodi dei *Promessi Sposi* di Ferdinando Bonamici e Niccolò Fontani.

[431] Tra i soggetti danteschi figurano la *Pia de' Tolomei* e *Il Limbo* di Saverio Altamura, l'*Ugolino della Gherardesca e suo figlio Gaddo* di Torquato Della Torre.

[432] All'esposizione di Brera nel 1850 la critica milanese riconosce in questo dipinto l'emergenza di un «pensiero» purtroppo non meglio specificato (*Maestri di Brera* 1977, p. 267).

Fig. 76. S. Ussi (dip.), E.A. Pochini (inc.), *L'esule che dall'Alpe guarda verso l'Italia*, xilografia, in C. Bianchi, *L'esule: quadro in tela di Stefano Ussi*, «Il Genio: giornale scientifico, letterario e artistico», 1, 1852, p. 4.

sarebbe facilmente intelligibile «dall'universale».[433] Questa riformulazione della gerarchia dei generi pittorici al cui vertice stanno i «soggetti romantici» (invece dei dipinti storici, mitologici e religiosi) è il primo segno delle conseguenze che l'orazione accademica di Selvatico genera nella discussione artistica nazionale: il termine «romantico» si riferisce in senso lato allo schema di valori comuni che le opere esemplificano indipendentemente dalla loro tipologia. Si tratta, in altre parole, dell'affermazione 'istituzionalizzata' del principio di superiorità del pensiero sulla forma.[434]

Tornando a *L'Esule* di Ussi vediamo motivi, come l'attraversamento delle Alpi e il passaggio del confine italiano, fortemente radicati nella cultura letteraria del canone risorgimentale. Nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* abbiamo, infatti, una situazione simile del protagonista immerso in un paesaggio inospitale, carico di insidie e pericoli, che simboleggia lo stato di turbamento e disperazione nel quale si trova il giovane nel momento in cui è costretto ad attraversare le Alpi per fuggire alle persecuzioni politiche e alle sue disperate vicende sentimentali:

[433] Boschi 1851, p. 230.

[434] Per l'importanza della pittura di genere quale incubatore delle soluzioni innovative che conosce la pittura in Toscana tra gli anni Cinquanta e Sessanta, cfr. Bietoletti 2008.

Ho vagato per queste montagne. Non v'è albero, non tugurio, non erba. Tutto è bronchi; aspri e lividi macigni; e quà e là molte croci che segnano il sito de' viandanti assassinati. Là giù il Roga, un torrente che quando si disfanno i ghiacci precipita dalle viscere delle alpi, e per gran tratto ha spaccato in due queste immense montagne .... La natura siede qui solitaria e minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi. I tuoi confini, o Italia, son questi! ma sono tutto dì sormontati d'ogni parte dalla pertinace avarizia delle nazioni (19 e 20 febbraio 1799).[435]

Una sorta di parafrasi di questo motivo foscoliano offre la descrizione partecipata del quadro di Ussi ad opera del patriota Celestino Bianchi, che insiste soprattutto sulla contrapposizione di due paesaggi densi di allusioni alla vita dell'esule (fig. 76):

Laggiù aperti e fertili piani, fiorite convalli, amene colline, che via via digradano fino a confondersi coll'azzurro dell'orizzonte; e sereno di cielo, e sorriso di sole, appena velato a quando a quando da nubi passeggiere; colà le memorie dei primi anni, dei primi amori, dei primi dolori; colà le tombe dei parenti, colà insomma la memoria di tutto quello che

[435] Joseph Luzzi osserva a questo proposito: «As opposed to the hermetically sealed interiority of Wordsworth's crossing, Foscolo's Alps encounter encompasses discussions of geography, habitation, and homicide. More important, Ortis's preoccupation with the current strife afflicting Italy tethers to the earth and its "nations" his reflections on the natural power of the Alps. Even when he appears on the verge of immersing himself in lyrical reflection about the force of these environs [...] the shadows of history cool the heat of Ortis's introspection and remind him of his political coordinates [...]. If Wordsworth discovers his home in the "invisible world" of the imagination, Ortis's sense of political engagement grounds his poetic sensibilities in a more visceral geography. All is scattered, harsh, sickly, and rocky on the rooftop of Europe, and the images in Ortis's mind, as throughout the novel, center on the idea of death, with none of the regenerative yearning of Wordsworth [...]» (Luzzi 2004, pp. 173-174).

fa cara la vita, e la memoria recente ancora dei patimenti durati, del sangue versato per quella patria, che or dee lasciare. - E qual patria, per inospite e barbara, non è cara a chi vi nacque? Che fia poi quando questa patria è l'Italia? - Di qua ispidi monti, rupi scoscese, orribili frane, pochi e radi alberi avvolti perpetuamente da gelide nebbie, ed ispidi come il suolo, gli abitatori e l'idioma.[436]

L'identificazione dell'Italia con un paesaggio solare e accogliente cui va contrapposta l'ispida e rude montagna alpina, rappresenta, infatti, uno dei *topoi* letterari più frequenti della letteratura risorgimentale che è stato, per l'appunto, 'istituzionalizzato' soprattutto da Foscolo quando scrive, sempre nell'*Ortis*:

Chi è quell'Italiano che tornando a casa non senta scendendo dalle Alpi l'aria piena di vita e di salute e non dica con lagrime di gioia: 'Beato colui che possiede in questa terra un rivo, un antro, una casa e un raggio di fortuna!'[437]

Ma al di là dei riferimenti a una delle voci letterarie più note del canone risorgimentale, le ragioni del successo di Ussi vanno cercate anche nel sottotesto invisibile che il pubblico tende a proiettare all'interno dell'opera. Il dipinto, lo dimostrano le reazioni della critica, si presenta infatti come forma di riflessione autobiografica, come testimonianza visiva della prigionia che il pittore ha vissuto dopo la sua esperienza come volontario:

forse, quand'egli, condotto prigioniero in Boemia, dalla cima dell'Alpi Noriche contemplò la Terra Italiana, senza sapere se vi ritornerebbe o quando vi tornerebbe, accolse la prima idea di questo bel

[436] Bianchi 1852, p. 4.

[437] Foscolo-Fubini 1951, pp. 8-9, e a questo proposito Isabella 2011a.

quadro. Cacciato dai fati d'Italia fuori della terra natìa, l'Esule che per Lei diede il sangue, come apparisce dal vestimento militare e dal braccio offeso da gloriosa ferita, è giunto sulla vetta alpina; e quindi innanzi a lui si stende la terra dell'esilio.[438]

Questo accenno ancora cauto alla vicenda biografica del pittore diventerà una certezza acquisita nella Toscana del 1860 quando Carlo Collodi definisce il dipinto con tanto d'enfasi un'«energica protesta contro il restaurato dominio austriaco [...] un pubblico tributo di dolore alle ceneri dei morti a Curtatone e a Novara».[439] Sappiamo dalle fonti che anche un altro ex-combattente e poi esule come Saverio Altamura realizza a Firenze nel 1848 una composizione analoga, sempre incentrata su un eroe anonimo, dal titolo *Il primo passo dell'esule in terra stra-*

[438] Bianchi 1852, p. 4. Per la biografia di Bianchi: Camerani 1968.

[439] Scrive Lorenzini su «La Nazione» dell'1 aprile 1860: «Parve una energica protesta contro il restaurato dominio austriaco: parve un pubblico tributo di dolore alle ceneri dei morti a Curtatone e a Novara. Il governo d'allora o non intese o non volle intendere; le seimila baionette tedesche, che aveva ai proprj comandi, gli sembravano sufficiente riparo contro i miasmi liberali di quella tela in colori. Era naturalissimo, che sino da quel giorno l'Ussi si trovasse registrato sul libro nero, nel numero di coloro, che apertamente o celatamente, dovevano essere avversati dalla malevola vigilanza della Polizia. [...] Reduce dalla guerra di Lombardia, dove aveva combattuto come soldato volontario, Stefano Ussi non vagheggiava l'arte per l'arte, come si usa in tempi di quietismo e di prostrazione universale: ma studiavasi di far il pennello e la tavolozza istrumenti dei forti propositi che fremevano nel cuore di ogni schietto italiano. Dopo aver pugnato sul campo di battaglia contro lo straniero, l'artista-soldato veniva a fargli guerra in città con le opere dell'ingegno, e a turbargli, se era possibile i tripudj di un passeggero trionfo» (cit. in D'Ancona-Bacci 1910, pp. 46-47; ma vedasi anche Collodi 2012, pp. 20-21). Ettore Spalletti nutre a proposito del commento di Lorenzini comprensibilmente «qualche sospetto di enfatizzazione» (Spalletti 1985, p. 55).

niera.[440] Questi lavori, cui vanno aggiunte le numerose variazioni sul tema dell'*Esilio babilonese degli ebrei* e del *Martirio dei primi cristiani*, rappresentano in questa specifica circostanza storica delle forme di riflessione allegorica incentrate sul clima di rassegnazione che investe l'Italia dopo il 1848. Certi della partecipazione da parte del pubblico gli artisti proiettano sulle tele esperienze personali e stati d'animo collettivi ed è grazie all'aspettativa dello spettatore consapevole del sottotesto che riescono a trasformare la pittura di genere in una narrazione nazional-popolare dando vita alla «soave catena d'amore» immaginata, circa dieci anni prima e in un contesto assai differente, da Selvatico.

[440] Simone 1965, p. 139.

5. Il pensatore solitario. Variazioni postunitarie su un motivo

La prima Esposizione nazionale a Firenze nel 1861 è la kermesse ideale in cui diverse opere che abbiamo discusso in precedenza (Pollastrini, Guerrazzi, Salvini) sono riproposte all'attenzione di una vasta platea.[441] In quella sede, sull'onda di un diffuso sentimento patriottico, la critica si sente nel dovere di esplicitare ciò che il pubblico 'ignaro' non comprende. Di conseguenza il carattere opaco di questo immaginario, la sua stratificazione semantica che rende lo spettatore complice nella costituzione del significato, viene sacrificato a favore di interpretazioni unilateralmente politiche che non lasciano alcuna scelta allo spettatore. Tolto il velo, l'opera perde il suo complesso sistema referenziale fatto di rimandi letterari e figurativi per diventare materiale illustrativo funzionale alla pedagogia nazionale. Inizia così, nel momento di massima esaltazione, il declino dell'immaginario romantico dell'esilio che viene privato della sua specifica configurazione estetica. Ma soprattutto, dopo l'Unità d'Italia la metaforica romantica e le sue declinazioni figurative devono fare i conti con l'affermazione di generi realistici – ritratti e monumenti commemorativi – assai più consoni alla cultura celebrativa della nazione: così i padri del processo unitario escono a volto scoperto dopo aver vissuto un'esistenza clandestina negli albi di stampe, litografie e *cartes de visite*

[441] Per la presenza di Pollastrini, Salvini e Guerrazzi all'Esposizione nazionale del 1861, cfr. Dinelli 2011; altri aspetti sempre relativi all'iniziativa fiorentina sono indagati da Cinelli 1982; Rosci 1994; Ciuffoletti 2014; Gensini 2015.

fotografiche raccolti dai patrioti.[442] Se le ultime tre opere discusse nell'ambito di questa ricerca rientrano a vario titolo nel contesto dell'ormai inarrestabile istituzionalizzazione dell'esilio, esse rappresentano allo stesso tempo anche delle forme di riflessione psicologica volte a liberare l'immagine ormai stereotipata del profugo politico dall'ingombrante involucro retorico che ha accumulato nei decenni precedenti.

5.1. Vincenzo Vela, Domenico Petterlin e il dantismo irredentista nel Veneto del 1865

Nell'ambito delle preparazioni per il centenario fiorentino della nascita di Dante Alighieri (1865) emerge, sin dal 1860, la proposta di ampliare la Loggia dei Lanzi in modo da creare in Piazza Signoria un grandioso pantheon italiano con al centro l'immagine monumentale del poeta esule, sotto gli archi una schiera di statue dedicate agli «Incliti italiani» e all'interno della loggia pitture a fresco che rappresentano «i fatti più cospicui della storia italiana, cioè il progressivo svolgersi della idea nazionale dalla Lega Lombarda fino all'Incoronazione di Vittorio Emanuele II Re d'Italia».[443] Il risultato finale, assai più modesto, è la

[442] La presenza particolarmente significativa di battaglie e ritratti (*in primis* di Garibaldi) emerge soprattutto all'Esposizione universale a Londra nel 1862, la prima occasione in cui l'Italia è presente con un padiglione nazionale: *International Exhibition* 1862, cat. nn. 2278, 2281, 2382 (Vittorio Emmanuele II), 2304, 2422, 2500 (Cavour), 2433, 2444 (Garibaldi), 2305 (Carlo Emmanuele II di Savoia).

[443] Cit. da Conti 2017, pp. 95-96. Per la genesi e ricezione del monumento nel contesto del centenario del 1865: Rajna 1921; Tobia 1997; Yousefzadeh 2011. Tra le voci relative al mito risorgimentale di Dante mi limito a segnalare Schulze 2005; Cazzaniga 2010. Per il dantismo letterario nel secolo XIX, cfr. Dionisotti 1984 [1966] e, con particolare

Fig. 77. E. Pazzi, Monumento a Dante Alighieri in Piazza Santa Croce a Firenze, xilografia, in «Giornale del Centenario di Dante Alighieri», 10 maggio 1865.

riferimento al discorso sull'esilio, Di Giannatale 2008. La fortuna internazionale di Dante nell'Ottocento emerge invece dai lavori collettanei di Havely 2011; Audeh-Havely 2012. Per il dantismo figurativo nella cultura artistica dell'Ottocento bisogna partire sempre dal fondamentale censimento di Pinto 1974, pp. 94- 98, seguito più recentemente da Querci 2011. L'intreccio fra il dantismo letterario e le ricerche archeologiche tese a restituire il volto 'autentico' del poeta ritratto nell'ex-Palazzo del Podestà (Firenze) è oggetto dello studio di Barocchi 1985.

statua dantesca situata in Piazza Santa Croce, opera di Enrico Pazzi, che viene solennemente inaugurata il 14 maggio 1865 alla presenza del re d'Italia Vittorio Emanuele II (fig. 77). Si tratta – come osserva Fulvio Conti – di una «soluzione di ripiego» per l'artista, che ripropone nel contesto postunitario un'idea già maturata nel decennio precedente:[444] su commissione del Municipio di Ravenna Pazzi aveva presentato nel 1856 un primo bozzetto, ma l'invettiva anticlericale sul piedistallo della statua («Ahi Costantin di quanto mal fu matre / Non la tua conversion [...]»; Inferno XIX, 115) nonché i trascorsi garibaldini dell'artista inducono il Comune a non realizzare l'opera che avrebbe suscitato reazioni sdegnate da parte dell'autorità ecclesiastica.[445] Fortemente sostenuta da Giovanni Duprè il quale si era speso più volte per sollecitarne la realizzazione, l'opera viene poi ripresa dopo l'Unità d'Italia e per la sua realizzazione viene creata un'apposita società promotrice presieduta da Luigi Paganucci, cui fanno parte, tra l'altro, Atto Vannucci e Francesco Silvio Orlandini.[446] Ma la composizione della società, che assegna l'opera a un artista di non primissimo ordine invece di indire un concorso nazionale che avrebbe portato il monumento al centro dell'attenzione pubblica, suscita comprensibilmente dissapori. «Il monumento non è de' soli Fiorentini né di espiazione dell'esilio cui essi dannarono Dante»:[447] con queste parole Oreste Raggi mette in evidenza che il culto dantesco, conclusa ormai l'Unità d'Italia, non può essere affidato a oscuri comitati municipali. Questo parere è

[444] Conti 2017, p. 97

[445] Pazzi 1887, pp. 36-37.

[446] Ivi, pp. 37-39. Cfr. a questo proposito anche Yousefzadeh 2011, pp. 41-43.

[447] Raggi 1865, pp. 5-8.

condiviso da Pietro Selvatico, il quale sottolinea nella sua risposta a Raggi che l'epigrafe proposta da Pazzi – «Ahi serva Italia!» (Purgatorio VI, 76) – allude proprio alle divisioni interne dell'Italia, mentre la situazione attuale vede nel poeta un simbolo del processo di unificazione nazionale. L'artista dovrebbe piuttosto «alludere colla movenza e colla espressione al simbolico e misterioso veltro in cui Dante profetava l'uomo che doveva salvare la patria». E quindi, prosegue Selvatico:

> Nel piedestallo a me piacerebbe che fossero incisi almeno i versi seguenti relativi a quell'allusione: *Questi la caccierà per ogni villa* [Inferno, I, 109]. Trovo poi che ella ha somma ragione dicendo che se il monumento era italiano, e non già soltanto fiorentino, e tutta Italia contribuiva ad innalzarlo, *essa sola* aveva il diritto di scegliere lo scultore né poteva acquietarsi che venisse scelto senza essere *solennemente* interrogata.[448]

La questione della profezia del veltro cui allude Selvatico è uno degli elementi chiave dell'ideologia neoghibellina che interpreta il passo come condanna del «Guelfismo» considerato da Dante «come una furia infernale, e principal cagione della corruzion del suo secolo».[449] Del resto la retorica filosabauda nei giorni dell'inaugurazione tende a individuare proprio nella figura del re d'Italia l'incarnazione del «gran Veltro» profetizzato da Dante.[450] Sullo sfondo di queste discussioni la scelta di un'epigrafe neutrale («A Dante Alighieri / L'Italia / MDCCCLXV») appare come il frutto di un compromesso che vuole rimar-

[448] Lettera di P. Selvatico a O. Raggi (s.l., s.d.), cit. in Raggi 1865, pp. 56- 57.

[449] Dante-Rossetti 1826, p. 26.

[450] Bufano-Davis 1976; Conti 2017, p. 92.

care il messaggio inclusivo di un monumento «riaffermativo».[451]

Prima ancora dell'inaugurazione, in un articolo nel quale discute le varie proposte di monumenti, celebrazioni ed edizioni dantesche, Francesco Dall'Ongaro sottolinea che il monumento più significativo alla memoria del grande esule rimane il compimento dell'unità d'Italia, un monumento «a cui tutti qual più qual meno o abbiamo concorso o vogliamo concorrere. Questo è la liberazione della Venezia e di Roma, o quanto dire l'unità e l'indipendenza d'Italia! È questo il più splendido sogno di Dante – ed è già prossimo ad avverarsi».[452] Infatti, per i patrioti veneti che contribuiscono alla sottoscrizione per il monumento fiorentino disattendendo così un divieto esplicito da parte del governo viennese,[453] l'esilio di Dante rappresenta in questo specifico arco di tempo il desiderio di aderire al Regno d'Italia. Questo proposito emerge con tutta chiarezza da una poesia di Jacopo Cabianca che invita il marchese Gino Capponi a rimandare la questione del trasferimento delle ceneri dantesche a Firenze al momento in cui tutte le province d'Italia siano liberate dall'odiata dominazione straniera: «L'antica ohimè! di Romolo nutrice / E il veneto Leone ora si stanno / Incatenati e in disparte e in affanno!».[454]

[451] Tobia 1997, pp. 76, 87.

[452] Dall'Ongaro 1863, p. 333.

[453] Tobia 1997, p. 78.

[454] «A compiere però questo s'attenda / Un breve tempo ancor, s'attenda un anno: / Né ti sia lungo; il cor diria più tosto / Se ognun di noi potesse oggi felice / Prendere a festeggiarti il proprio posto. / L'antica ohimè! di Romolo nutrice / E il veneto Leone ora si stanno / Incatenati e in disparte e in affanno! / Tengono Roma in frusti lacci avvolta / Del pescator di Galilea le reti, / E al re de' boschi la gran giubba ha tolta /

Fig. 78. V. Vela, Monumento a Dante Alighieri, 1865, pietra costosa. Padova, Loggia Amulea.

Fig. 79. V. Vela, Monumento a Dante Alighieri: particolare del volto.

La situazione contemporanea nel Veneto di fatto è particolarmente tesa dopo la soppressione di un'insurrezione mazziniana che era stata orchestrata dal Partito d'azione (1864). Questa circostanza precisa e in genere il timore di infiltrazioni garibaldine nonché di rivolte studentesche, come quelle verificatesi a Padova nel marzo 1865, sono la ragione per cui i festeggiamenti danteschi sono visti dal governo come un potenziale pericolo per l'ordine pubblico.[455] Consapevole d'altronde che non può sopprimere del tutto le celebrazioni del Centenario, lo stesso governo bandisce un premio di 500 fiorini per uno studio filosofico di materia dantesca con l'intento evidente di

Nordico tosator; ma a' suoi secreti / Dio del servo Sanson crebbe la chioma, / E Dio non scorderà Venezia e Roma!» (Cabianca 1865, pp. 38-39).

[455] Solitro 1978, pp. 502-503. La condizione delle provincie venete nel periodo 1859-66 è oggetto di attenzione internazionale grazie anche all'analisi di Armingaud 1864.

mitizzare il sapore politico dell'iniziativa.[456] Ma questo tentativo di sottrarre ai patrioti risorgimentali il patrocinio ideale del Centenario si rivela poco efficace. Infatti, il potenziale irredentista del contemporaneo dantismo veneto emerge particolarmente bene nel caso del monumento «mobilitativo», opera di Vincenzo Vela, che viene collocato sotto la Loggia Amulea a Padova nel 1865 (figg. 78-79).[457] I due promotori dell'iniziativa, Filippo Fanzago e Carlo Leoni, esprimono sin dal 1863 l'auspicio che il comune di Padova eriga al poeta un monumento da destinare al già esistente pantheon locale nel Prato della Valle. La proposta trova nel marchese Selvatico un autorevole sostenitore ed è grazie al suo suggerimento che la figura del poeta viene affiancata da un altro monumento dedicato a Giotto: scelta, quest'ultima, motivata dagli studi pluriennali del marchese che suscita, però, delle perplessità, come nel caso di un articolista il quale si interroga perché si debba introdurre con la statua di Giotto «un estraneo nella festa del centenario».[458] Il 9 gennaio 1864 la civica commissione di Belle Arti delibera dunque l'inizio dei lavori affidati rispettivamente a Pietro Zandomeneghi e Luigi Menisini; a Selvatico spetta invece il compito di «fissare coi due artisti [...] il prezzo dell'opera loro, e invigilare al buon andamento ed alla esecuzione della stessa».[459] Il motivo per cui Vela sia subentrato nella commissione di entrambe le statue non è del tutto chiaro: è probabile che gli artisti veneti preferiscano prendere le distanze da un progetto così dichiaratamente politico per non compromettere i

[456] Solitro 1978, pp. 504-505.

[457] Tobia 1997, pp. 81-86.

[458] Bassi 1865, p. 173.

[459] *Onori della città di Padova a Dante* 1864, p. 27.

rapporti con la committenza austriaca; sicuramente il coinvolgimento dell'autore dello *Spartaco* si deve all'iniziativa di Selvatico, da tempo un estimatore dello scultore ticinese, che nutre ben poca simpatia nei confronti di Zandomeneghi. La realizzazione dei monumenti è accompagnata da infinite discussioni sui giornali locali in cui viene criticato il materiale poco dignitoso e duraturo impiegato (pietra costosa invece di marmo bianco) e il luogo di collocazione (sotto le arcate della Loggia Amulea invece del Prato della Valle);[460] ma soprattutto a provocare reazioni indignate da parte dei cittadini è la decisione presa dall'assessore Alberto Zacco il quale, temendo (improbabili) atti vandalici, ordina di collocare la statua dantesca all'interno del salone comunale e di trasferirla solo in un secondo momento insieme al monumento giottesco sotto la Loggia Amulea.[461] Infatti, lo scoprimento provvisorio della statua dantesca previsto per il giorno delle celebrazioni è uno spettacolo miserabile, perché il governo ha vietato «ogni pubblica dimostrazione».[462] I retroscena politici dell'intera vicenda emergono abbastanza bene da un articolo del giornale viennese «Neue Freie Presse» che commenta a proposito

[460] Vela stesso indirizza poi una lettera al podestà in cui si complimenta per la felice collocazione dei suoi lavori: «L'effetto della luce non può essere migliore, e lo stile dell'Architettura della Loggia, come pure la grandiosità degli archi è in perfetta armonia colle Statue; anzi dirò di più, che poche opere mie hanno avuto la fortuna di essere così bene collocate» (Vela 1865).

[461] *Consiglio comunale di Padova* 1865. Scrive a questo proposito un articolista anonimo: «Nulla diremo dell'epigrafe di Leoni per questa occasione, già nota alla maggior parte dei lettori, né del secondo esilio di Dante, che venne destinato ora ad una, ora ad altra collocazione sino a rifugiarsi nell'ospite loggia del Prato della Valle» (*Padova 14 maggio* 1865).

[462] Leoni-Toffanin 1976, p. 580 (14 maggio 1865).

dell'inaugurazione effettiva di entrambi i monumenti, avvenuta due mesi dopo l'anniversario dantesco:[463]

> Ieri sono state collocate all'interno delle logge al Prato della Valle le statue di Dante e di Giotto. L'inaugurazione si è svolta in tutto silenzio, senza alcun clamore. Il monumento a Dante sarebbe dovuto essere collocato prima, ai tempi del grande giubileo dantesco, ma la sua inaugurazione è stata posticipata per paura di manifestazioni studentesche. Il fatto che la figura di Giotto non fosse finita e che entrambi i soggetti sarebbero stati inaugurati contemporaneamente si è rivelato come un ottimo pretesto. Lo scultore Vela, cui si deve la realizzazione di entrambi le statue, ha conferito a Dante un'espressione elegiaca dando adito a diverse battute politiche ed apolitiche, buone e cattive.[464]

Dopo lo scoprimento delle statue i giornali ironizzano sulla «druidica semplicità dei piedistalli» ancora privi di iscrizioni.[465] Sin dal 1863 Carlo Leoni aveva scritto delle epigrafi che sono ripubblicate sui giornali locali e quindi sottoposte al giudizio della cittadinanza:[466] nel caso fiorentino abbiamo visto quanto il testo delle iscrizioni possa dare una connotazione politica al monumento ed è facile immaginarci, nella specifica situazione veneta del 1865, i sospetti dell'autorità che teme messaggi sovversivi e incitamenti alla

[463] Scrive Carlo Leoni in data 15 agosto 1865 nel suo diario: «Furono scoperte le due statue del Vela in Prato, in breve vi si porrà le mie iscrizioni. Strinsi quindi amicizia col valentissimo scultore, che mi disse dalla mia iscrizione sull'Italia aver tolta ispirazione per una statua di cui mi promise il disegno» (Leoni-Toffanin 1976, p. 582).

[464] *Padua, 1. October* 1865. Traduzione AdH.

[465] *Le statue del Comm. Vela* 1865, p. 112.

[466] *Epigrafi per le statue di Dante e Giotto* 1865. Per le reazioni della cittadinanza alle epigrafi proposte: *Opinioni intorno alle epigrafi per le Statue di Dante e Giotto* 1865; Fiorioli-Franco 1865; *Pareri sull'epigrafi di Dante e Giotto* 1865.

ribellione. Per questa ragione l'epigrafe scelta si limita a definire Dante come «poeta massimo» e propugnatore «di patria concordia», mentre vengono opportunamente scartati i riferimenti al processo di unificazione e alle doti profetiche dell'Alighieri presenti nelle varianti di Leoni e Angelo Sacchetti, che parla addirittura di «Apostolo di nazionale concordia».[467]

A questo punto bisogna aggiungere che il coinvolgimento di Leoni nella vicenda padovana del monumento dantesco costituisce proprio in quel periodo una causa di imbarazzi e tensioni. Ricordiamo, infatti, che nel marzo 1865 il suo volume *Dante: storia e poesia* viene sequestrato su ordine del patriarca di Venezia il quale accusa l'autore di vilipendio per aver messo in discussione il dominio temporale del papato.[468] Quanto tale faccenda sia incisiva anche a livello di ordine pubblico, lo dimostrano i fatti del 14 marzo 1865 quando un gruppo di studenti padovani segue l'esempio dei colleghi napoletani bruciando l'enciclica *Qui Nuper* (1859) nella quale Pio IX si era scagliato contro i nemici del dominio temporale.[469] Gli avvenimenti sembrano comunque avviarsi verso un lieto fine dal momento che il processo a Leoni si conclude con l'assoluzione dell'imputato (31 maggio 1865) che difende brillantemente la libertà d'opinione in merito alla questione del potere temporale dei pontefici: una faccenda che non

[467] Il testo definitivo dell'iscrizione recita: «A Dante / poeta massimo / di patria concordia propugnatore / festeggiando Italia / il sesto centenario del suo nato / Padova / gloriosa di sua memoria / P / 1865» (Leoni-Toffanin 1976, p. 584).

[468] Millocca 2005; Leoni-Toffanin 1976, pp. 579-583. Per l'eco internazionale della vicenda: *Venedig, 22. Juli* 1865.

[469] L'episodio ha come conseguenza le dimissioni del rettore dell'università di Padova (Gloria-Toffanin 1977, p. 200).

Fig. 80. D. Petterlin, *Dante seduto in riva all'Adriatico*, fotografia e ritocco grafico (disegno), in C. Leoni, *Dante: storia e poesia*, Naratovitch, Venezia 1865, tav. f.t.

sfugge alla stampa dell'intera monarchia ed è per l'appunto il motivo per cui il dantismo veneto rappresentato da Leoni arriva alla ribalta della notorietà internazionale.[470]

Tornando alla questione dell'iconografia dantesca si nota che Leoni (oppure l'editore) propone nell'antiporta del suo *Dante: storia e poesia* (fig. 80) la fotografia, finemente contorniata da una cornice neogotica, di un quadro esposto lo stesso anno all'Esposizione dantesca di Firenze con il titolo *Dante seduto in riva all'Adriatico* (1860):[471]

[470] Leoni-Toffanin 1976, p. 580 (31 maggio 1865). Leoni e l'editore Naratovitch pubblicano gli atti del processo, ma anche questo volume sarà sequestrato dopo soli due giorni: ivi, p. 581 (13 agosto 1865); *Aus dem Gerichtssaale* 1866.

[471] *Esposizione dantesca* 1865, p. 6, n. 27. Per il dipinto di Petterlin (di

Fig. 81. E. Delacroix, *Ovide chez les Scythes*: particolare del poeta, 1862, olio su tela. New York, Metropolitan Museum of Art.

l'autore del dipinto, il pittore vicentino Domenico Petterlin, è un reduce della difesa di Venezia, poi esule a Torino dove è impegnato nel comitato centrale per l'emigrazione veneta.[472] Come altri artisti della sua generazione (*in primis* l'esule Eugenio Agneni), anche Petterlin è un artista che individua nell'allegorismo il *medium* privilegiato per la sua militanza irredentista. Infatti, all'Esposizione nazionale del 1861 presenta un dipinto dal titolo *Venezia oppressa* cui fa seguito, alla Promotrice torinese del 1864, il quadro *Fede*

cui esistono due repliche: una alla Galleria dell'Accademia di Firenze e l'altra al Museo Civico di Vicenza che acquista la tela proprio in occasione del Centenario dantesco), cfr. Brotto Pastega 2002. Nelle fonti venete il quadro viene intitolato *Dante che medita sul divino poema*.

[472] De Marchi 2011, pp. 97-109 (con dati statistici sulla composizione sociale dei flussi migratori); De Fort 2003; Cella 1964.

e preghiera per la prossima liberazione dello straniero:[473] opera, quest'ultima, acquistata dal deputato Michele Corinaldi che è in quegli anni una figura centrale nella battaglia parlamentare a favore dell'annessione del Veneto al Regno d'Italia.[474] Se consideriamo i trascorsi dell'artista e il contesto (Padova, Vicenza e Firenze) nel quale la sua immagine di Dante esule viene recepita, appare più che lecito individuare nel poeta effigiato da Petterlin il volto nobile del desiderio irredentista ormai ampiamente diffuso nel Veneto.

Guardando il Dante di Petterlin notiamo che l'artista, invece di conferire al poeta la solita «faccia arcigna»,[475] sceglie di mostrarlo con le sembianze ben caratterizzate di un uomo moderno, comodamente disteso con le gambe incrociate e assorto nei propri pensieri alla stregua dei ritratti arcadici come *Byron sulle sponde del mare ellenico* di Giaomo Trecourt (tav. XVII) oppure O*vide chez les Scythes* di Delacroix (fig. 81). Particolarmente nutrito, in questo caso, è il numero dei precedenti iconografici visto che soprattutto a ridosso della stagione insurrezionale, diversi artisti-esuli individuano il tema del poeta in esilio come forma di riflessione autobiografica (caso analogo, dunque, a quello dell'*Esilio babilonese degli ebrei*). Infatti, nel settembre 1849 Michele Rapisardi presenta alla Promotrice fiorentina un *Dante esule* acquistato «dallo scultore

[473] Corinaldi 1862, p. 45, n. 961; Società promotrice di Torino 1864, p. 11, n. 146.

[474] Musiani 2018.

[475] Scrive, infatti, Selvatico a proposito del *Dante* di Vela: «quella faccia arcigna, più assai che le austerità ed i severi concentramenti del pensatore, mi ritrae gli stizzosi dispetti di un brontolone. Poteva esserlo Dante vivo, ma non deve darne segno l'apoteosi del suo sconfinato intelletto, qual'è la sua statua onoraria» (Selvatico 1869, p. 321).

Fig. 82. A. Gatti, *Dante in esilio*, 1855, olio su tela. Firenze, Galleria d'arte moderna.

Santarelli per incarico di un avvocato».[476] Sempre in quel frangente di tempo Saverio Altamura espone l'immagine di *Firenze [che] caccia Dante in esilio* cui fa seguito, nel 1852, Cesare Mussini con un paesaggio intitolato *Dante esiliato da Firenze ramingo chiedendo ricovero nei diversi castelli dei suoi amici*.[477] Due anni dopo è la volta di Annibale Gatti (fig. 82) che immagina il poeta afflitto in compagnia di un paggetto davanti a un paesaggio marino.[478] A differenza di queste immagini per lo più incentrate sul dramma umano della cacciata, l'opera di Petterlin è permeata di un'atmosfera di serenità nella disgrazia e questa scelta a favore di un'ambientazione idilliaca corrisponde alle coeve rappresentazioni poetiche dell'esilio dantesco. È il caso, ad esempio, della poesia estemporanea *L'esilio di Dante* di Giuseppe Regaldi: poeta esule costretto dalla censura austriaca a lasciare la Lombardia per passare da una regione d'Italia all'altra prima di approdare, nel 1849, in Oriente e poi in Grecia, Regaldi pubblica sul «Ricoglitore italiano e straniero» del 1834 una composizione in cui ritrae l'esule con la posa del poeta malinconico («Ei talor della destra alla fronte / Fassi letto,

[476] Rapisardi 1889, p. 44.

[477] *Pandolfini casa d'aste* 2009, lotto n. 16. Una versione del dipinto è menzionata nel C*atalogo cronologico Mussini* 1854, p. 168.

[478] Pinto 1974, pp. 94-98.

sospira e vagheggia»), invidioso della libertà di movimento degli uccelli cui nessuno impedisce di tornare al «nido natìo», ma soprattutto:[479]

> Egli cerca dolcissime immagini: / Sovra estranei pacifiche sponde, / Vede campi, colline feconde / E rusci che lor bagnano il piè; / Ma al Cantor dalla patria ramingo, / Che alti sensi nel petto rinserra, / Non v'ha suolo più bel della terra / Che la culla materna gli diè.[480]

Questo *topos* del poeta seduto «sovra estranei pacifiche sponde», in un ambiente protetto e idilliaco incapace, però, di ispirarlo perché il suo pensiero è adombrato dai ricordi della patria perduta, viene relativizzato – almeno in parte – dall'esegesi dantesca che ricostruisce e contestualizza la sua presenza a Ravenna. Esiste, infatti, sin dal 1855 un'edizione italiana del commento alla *Commedia* di Benvenuto Rambaldi e l'autore trecentesco, a proposito delle descrizioni naturali – la pineta e il leggero mormorio del vento di mare – che precedono l'apparizione di Matelda (*Purgatorio*, XXVIII), puntualizza che il poeta, durante il suo esilio a Ravenna, «spesse volte aveva notato quel mormorìo nella pineta, allorché solitario e pensieroso passeggiava sul lido dell'Adriatico».[481] Questo passo particolarmente caro agli

[479] Tsolkas 2016.

[480] Regaldi 1834, p. 472.

[481] Rambaldi-Tamburini 1856, p. 548. «Un chiaro Spirito di Romagna [Benvenuto Rambaldi], commentando in latino la *Divina Commedia*, giunto alla similitudine presa dallo spirar del vento nella pineta, facea ragione ab antico alle mie illazioni rapportando, che Dante spesse volte ci aveva notato quel mormorio, allorché solitario e pensoso passeggiava sul lido d'Adria. Eccone le testuali parole, che trassi da un prezioso Codice della Palatina di Modena: *que* (la Pineta) *est silva magna plena pinis, in que poeta noster sepe notaverat istam resonantiam venti cum deambularet solitarius speculando per lictus maris Adriaci*. Così Benvenuto Rambaldi da Imola; così egli nel Commento, che leggeva a'

studi locali che avrebbe poi alimentato l'impegno di Corrado Ricci a favore della salvaguardia della pineta di Classe,[482] è sintomatico per un cambiamento paradigmatico nell'ambito dell'esegesi dantesca che abbandona, a partire dagli anni Cinquanta, il consueto approccio ermeneutico a favore di una visione più umanizzata del poeta così appunto come si presenta soprattutto nelle opere minori. In questo clima culturale si inserisce, ad esempio, il saggio giovanile *Della varia fortuna di Dante* (1866) di Giosuè Carducci che ama particolarmente le egloghe latine di Dante, perché «lasciano intravedere qua e là qualche accenno, su cui posso ingegnarmi a ricomporre una immagine della vita di Dante in Ravenna».[483] Infatti, desumendo dall'epistolario alcuni dettagli relativi alla vita sociale del poeta «onorato e riverito» nell'ambiente ravennate, lo scrittore si accinge a ricostruire le giornate dell'esule, i suoi incontri con amici e allievi come il Perini e il Milotti che «lo accompagnano nelle passeggiate per la triste pianura che

Bolognesi nel secolo stesso, in che Dante ai vivi mancò» (Cappi 1865, pp. 819-820). Per il commento di Benvenuto da Imola, cfr. inoltre Bellomo 2004, pp. 142-162 (con il censimento dei manoscritti e delle rispettive edizioni).

[482] A proposito di Purgatorio XXVIII scrive Ricci: «Tale e anche più "personale" ci sembra il confronto ch'egli fa del mormorio complesso della foresta del *Purgatorio*, con quello della pineta presso Ravenna, per tutta una serie di considerazioni che seppe accennare sin dal secolo di Dante, e stupendamente, Benvenuto da Imola. Non è soltanto il murmure lieve e il cantar degli uccelli che, nella descrizione poetica, corrispondono alla selva di Classe: è tutto il quadro co' suoi particolari. Il confronto e il nome del luogo stanno lì per testimoniare che veramente l'Alighieri descrisse la sua foresta sotto l'impressione di quella di Classe profondamente maravigliosa e poetica, come la trovarono quanti penetrarono in lei dal Boccaccio a Giorgio Byron» (Ricci 1891, pp. 114-115).

[483] Carducci 1866, p. 270.

mette alla pineta».[484] Poco incline a questo genere di rievocazione aneddotica, ma sempre animato dalla volontà di comprendere la psicologia del poeta è il saggio *Carattere di Dante e sua utopia* che Francesco De Sanctis pubblica nel 1858. Prendendo le distanze dalle letture fin troppo monolitiche del «ghibellin fuggiasco», De Sanctis sostiene in quella sede che le oscillazioni umorali, l'alternanza delle passioni estreme siano un tipico tratto caratteriale dell'esule:

> È il tipo del proscritto continuatosi insino a' nostri giorni. Con tanto calore d'anima, con tanta forza di passioni, la vita attiva gli venne meno, quando dovea sentirne maggiore il bisogno. Eccolo sbandito. Il mondo cammina senza di lui e contro di lui. Dante non vi si rassegna. Ma il cospirare con una compagnia *malvagia e scempia* presto gli viene a noia. E le azioni di questo grand'uomo sono qualche lettera inutile che scrive talora a popoli e a principi, e trattati e negozi in servigio de' suoi protettori. Resta fuori degli avvenimenti, spettatore sdegnoso. La passione, rimasta oziosa, si concentra, e con tanta più violenza e amarezza scoppia nello scrivere. Ora egli prorompe romorosamente come una tempesta lungo tempo trattenuta; ora si gitta nel fantasticare, e si profonda nella più astrusa mistica. Diviene taciturno, malinconico, irrequieto, impaziente. Lontano dall'azione, il campo del possibile e del reale gli fugge dinanzi, si fabbrica un mondo d'immaginazione, e vi dispone uomini e cose secondo il desiderio. Sono i sogni de' proscritti, che i più si portano nella tomba. Il sogno di Dante è rimaso immortale.[485]

Il volto di Dante che emerge da questo studio è modellato sul tipo dell'esule moderno, ma non si tratta dell'*alter*

[484] Carducci 1866, p. 271.

[485] De Sanctis 1888 [1858], pp. 399-400. Per gli studi danteschi di De Sanctis: De Sanctis-Romagnoli 1955; Fubini 1984.

ego del suo esegeta ed è questa, infatti, la differenza sostanziale che distingue la lettura dantesca del critico campano dal precedente foscoliano. La comune esperienza dell'esilio permette a De Sanctis di calarsi nell'animo inquieto del poeta che egli scruta senza alcun trasporto emotivo.[486] In maniera analoga si può interpretare il realismo generico di Petterlin che conferisce al suo Dante le fattezze di un proscritto 'tipico' permettendo allo spettatore di comprendere le sfaccettature del suo animo tormentato.

È fondamentale accennare a questi prodromi di 'psicologia dantesca' per capire l'ambivalenza dell'immagine del pittore vicentino (tav. XVIII): è chiaro che un pittore come Petterlin, reduce della difesa di Venezia e quindi esule a Torino dove è legato al comitato centrale dell'emigrazione veneta, vede nel poeta il simbolo politico della volontà dei patrioti veneti di aderire al Regno d'Italia;[487] allo stesso tempo il quadro rappresenta anche una riflessione su temi come la solitudine e l'esperienza della natura che chiamano in causa artisti e letterati nel momento in cui l'impegno politico e l'avanzamento delle poetiche naturaliste mettono in questione le certezze acquisite in precedenza.

5.2. *L'Esule* di Antonio Ciseri: immagine di un «forestiero»?

Un'opera simile per l'impostazione monumentale del suo protagonista è *L'Esule*, un dipinto di piccolo formato di Antonio Ciseri che è conservato a Lugano

[486] Fubini 1984; Müller 2012, p. 416, ricorda lo spirito similmente disincantato con cui De Sanctis vede Foscolo.

[487] Ciliento 2005, p. 144.

(tav. XIX).[488] L'uomo, seduto su un masso di pietra e assorto nei propri pensieri malinconici, sembra volersi sottrarre agli sguardi dello spettatore che trova il motivo del suo sconforto sullo sfondo del dipinto:[489] in un paesaggio brullo che si distende verso il mare si riconosce, infatti, un tricolore lacerato quale allusione alle sconfitte militari del Quarantotto e quindi alle speranze fallite dei patrioti. Sul piano visivo i tormenti dell'uomo trovano una corrispondenza puntuale nel mare agitato e nell'orizzonte offuscato da nuvole (oppure colonne di fumo) così come la sua espressione meditabonda richiama alla memoria del pubblico alcuni motivi che il canzoniere risorgimentale associa alla condizione dell'esilio: lo sguardo smarritosi «per entro una diffusa / Immensa luce»,[490] il paesaggio deserto come specchio della solitudine («E sol resta un deserto interminato»),[491] l'amara constatazione che la sola morte potrà ricongiungere l'esule con la patria e i propri cari («Deh, vieni,

[488] I dati sinora noti sul dipinto sono sintetizzati nelle schede di R. Leone in Tittoni 2010, pp. 135-136; Della Peruta-Lacaita-Mazzocca 2001, pp. 188, 222; M. Pizziolo in Chiappini-Soldini 1998, p. 152. Quanto alla datazione tuttora incerta del dipinto, possiamo indicare quale *terminus ante quem* l'anno 1863 quando l'opera (con il titolo «l'Esule») è menzionata nella guida di Lavizzari 1859-63, p. 411. Per una cronologia dei dipinti del Ciseri, cfr. Spalletti 1982 (con bibliografia precedente). Purtroppo il regesto dei documenti pubblicato da Spalletti non annovera alcun dipinto che possa corrispondere alla nostra opera; comunque è evidente che il tema dell'esilio – già affrontato nella composizione di *Giano della Bella* – attira in maniera particolare l'interesse del pittore che realizza nel 1862 una rappresentazione di profughi guelfi per il banchiere David Levi (Spalletti 1975, p. 615).

[489] Cfr. a questo proposito le considerazioni teoriche di Prange 2010.

[490] Scalvini 1860.

[491] Raffaeli 1845 (ripubbl. in «L'Arte», 1/41, 30 aprile 1851, pp. 162-163).

Fig. 83. *Hermes in riposo* , ante 79 d.C., bronzo. Napoli, Museo archeologico nazionale.

Fig. 84. Statua di filosofo detta anche *Aristotele di Palazzo Spada*, incisione, in E.Q. Visconti, *Iconographie grecque ou recueil des portraits authentiques des empereurs, rois, et hommes illustres de l'antiquité*, 1, J.P. Giegler, Milano 1824, tav. 20.

vieni, o morte, a chi t'invita / E l'alma ai primi gaudi tornerà»).[492]

La posizione della figura vista di profilo con il volto leggermente inclinato verso lo spettatore e la gamba destra stesa in avanti sono un evidente omaggio all'*Hermes in riposo* al Museo Archeologico di Napoli (fig. 83).[493] Uno schema compositivo che l'artista abbandona nel particolare significativo del capo poggiato sul braccio: un gesto derivato dall'immaginario antico del filosofo, in particolare dal cosiddetto *Aristotele di Palazzo Spada* (fig. 84) che gode

[492] Solera-Verdi 1839. Cfr. a questo proposito Gerhard-Schweikert 2013, p. 577; Brera 2013, pp. 143-145.

[493] Haskell-Penny 1981, pp. 384-387, n. 62.

Fig. 85. W. Wańkowicz, *Ritratto di Adam Mickiewicz sulla scogliera dello Yudah*, 1827-28, olio su tela. Warszawa, Muzeum Narodowe.

Fig. 86. *Ritratto di Lord Byron*, incisione acquerellata, in *The Greeks: twenty-four portraits of the principal leaders and personages who have made themselves most conspicuous in the Greek Revolution, from the commencement of the struggle*, A. de Friedel, London 1830.

di un'ampia fortuna nella ritrattistica ottocentesca degli esuli,[494] basti qui citare i casi di Mickiewicz ritratto da Walenty Wańkowicz (fig. 85) sulla scogliera dello Yudah,[495] di Byron che assume in una stampa popolare di Adam Friedel la posa del pensatore solitario (fig. 86),[496] di Hugo esule a Jersey ritratto dal figlio fotografo sulla «rocher des proscrits» (fig. 87).[497] Tutte queste immagini sono variazioni figurative sul tema settecentesco della solitudine

[494] Zanker 1997, pp. 118-123.

[495] Tarandaité 2005.

[496] Friedel 1824-30. Cfr. a questo proposito Mole 2008, p. 72.

[497] Cfr. la scheda di S. Aprile in *AsileuropeXIX* 2016-20 (con bibliografia precedente).

Fig. 87. C. Hugo, *Victor Hugo dans le rocher des proscrits*, 1853, fotografia stampata su carta salata. Paris, Musée d'Orsay.

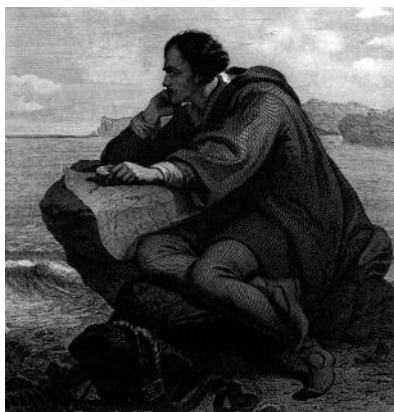



Fig. 88. M. Conconi (dip.), F. Clerici (inc.), *Cristoforo Colombo*, incisione, in «Gemme d'arti italiane», 8, 1855, p. 69.

come «il più gran dolore positivo, che possa mai immaginarsi».[498] Un tema, quest'ultimo, che darà adito alla concezione romantica del genio isolato e incompreso che dovrà attendere la morte prima di vedersi riabilitato dalla memoria dei posteri. Nel suo articolo memorabile *Des artistes* (1830) Balzac trova una metafora pregnante per questo concetto quando sostiene che la solitudine forzata dei grandi geni (Cervantes, Correggio, Napoleone, Milton e Poussin) rappresenta un insieme di «images du grand et divin tableau que présente le Christ sur la croix, mourant pour renaître, laissant sa dépouille mortelle pour régner dans les cieux».[499] Quanto la cultura italiana abbia assimilato l'idea del genio nato per soffrire, lo dimostrano le reazioni della critica di fronte a un'opera – il *Colombo* di

[498] Burke 1804, pp. 47-48.

[499] Balzac 1872 [1830], p. 152. Per un commento circostanziato del passo balzachiano: Bätschmann 1997, p. 71.

Mauro Conconi (fig. 88) – che rientra sempre tra le possibili fonti visive del Ciseri.[500] L'immagine dell'esploratore seduto su una roccia in riva al mare, convinto a discapito dello scetticismo altrui che al di là dell'oceano esista il Nuovo Mondo, induce Matteo Gatta a ripetere l'ormai vecchio topos balzachiano:

> La sventura è troppo spesso compagna del genio: essa come una cote affina gli alti intelletti, ne prova le forze, e stampa sulla fronte dell'uomo grande il suggello dell'immortalità. La storia ribocca di esempi. Camoens, il cantore dei Lusiadi, il poeta guerriero del Portogallo languisce nell'esilio, poi chiude gli occhi nello spedale di Lisbona, solo, dimenticato, come l'ultimo tapinello; Tasso geme sette anni nel manicomio di S. Anna; Galilei è condannato alle carceri del Santo Uffizio. E Colombo? Dopo avere pazientemente durato ripulse, beffe, ingiustizie, abbandono, muore povero, egli scopritore d'un mondo profusamente ricco di ogni tesoro![501]

Per quanto siano pertinenti i riferimenti alla tipologia del *Sehnsuchtsbild* romantico (cui vanno aggiunti altri casi celebri come la *Medora* di Scheffer, la *Calypso* di Lehmann e l'*Ifigenia* di Feuerbach), sarebbe tuttavia inopportuno leggere *L'Esule* di Ciseri come l'ennesima variazione sul tema del *veggente in solitudine*.[502] A differenza dei ritratti

[500] L'opera, realizzata nell'aprile 1853 e appartenuta al nobile pavese Carlo Marozzi, viene esposta con il titolo *La jeunesse de Christophe Colombe* anche all'*Exposition universelle* 1855, p. 595, cat. n. 2185. Giuseppe Mongeri osserva che l'artista abbandona nella fase matura la narrativa storica a favore di immagini «dell'isolamento e della meditazione» come Byron, Luís de Camões e appunto Colombo (Mongeri 1861, pp. 35- 36). Tra gli studi recenti su Conconi: Vallini 2000.

[501] Gatta 1855.

[502] Alludo al poema polimetrico di Rossetti 1846. Opera, quest'ultima, che rappresenta «una sorta di autobiografia politica e poetica, che racco-

eroici lo sguardo mesto dell'uomo non ha alcunché di profetico, anzi: i particolari come il giubbotto strappato alle spalle, il pantalone sporco all'altezza del ginocchio, la scarpa consumata, l'aspetto trascurato con la pelle abbronzata e la barba incolta indugiano sulle fatiche fisiche del lungo cammino compiuto. La qualità dell'analisi realistica, l'intonazione e i rapporti chiaroscurali, le ombre taglienti prodotte dalla luce cristallina: tutti questi elementi formali sembrano affini alla ricerca della Macchia che reinterpreta in chiave realista alcuni temi centrali dell'immaginario romantico. L'analisi spassionata del pittore che mette in evidenza le sofferenze fisiche, le privazioni e la rassegnazione dell'esule va piuttosto collocata nel contesto della generale messa in discussione della metaforica dell'esilio che coincide, non a caso, con il raggiungimento dell'Unità e il conseguente rientro degli espatriati. Sono sintomatiche, in tal senso, le parole celebri di Cattaneo il quale constata, sul «Politecnico» del 1860, che «Ugo Foscolo diede alla nuova Italia una nuova istituzione: l'*esilio*!».[503] Una frase scritta – come ricorda Carlo Dionisotti – nel momento in cui Cattaneo si reca insieme ad altri esuli illustri a Napoli per impedire «che la meravigliosa impresa di Garibaldi finisse con l'imposizione a tutta Italia di una monarchia piemontese».[504] Un atteggiamento, quello di Cattaneo, condiviso da Niccolò Tommaseo che smonta pezzo per pezzo l'immaginario ormai 'istituzionalizzato' dell'esilio che egli stesso aveva contribuito a costruire. Nella biografia di

glie e riordina un'ampia sede di testi della sua carriera, con un titolo di forte intensità: la solitudine dell'esule, che però è in grado di farsi *veggente* dei destini d'Italia (come l'*Esule* di Berchet, tanto meno visionario nei suoi sogni)» (Quondam 2011, p. 239).

[503] Cattaneo 1861, p. 34.

[504] Dionisotti 1988, pp. 56-57. Cfr. a questo proposito anche Isabella 2006, p. 507; Bistarelli 2011, p. 31.

Giovita Scalvini – un esule dimenticato dalla cultura ufficiale dello Stato postunitario sempre più propenso ad accogliere nel martirologio nazionale delle figure indegne – lo scrittore dalmata osserva acutamente:

> Non si parla qui degli esilii che sono una specie di mestiere, in mancanza o supplemento o rinforzo d'altri mestieri; onde di taluno può dirsi ch'e' fa l'esule, come d'altri dicesi che fa il causidico o il pentolaio. Non si parla di quegli esilii che sono una scena di teatro, dove l'uomo che del resto anderebbe confuso coi mille, messo in alto, attrae gli sguardi altrui e gli applausi non per valore della propria persona o di pensieri o d'affetti suoi, ma per le parole altrui che ridice, sapute già a mente anco dagli uditori, e nondimeno acclamate e fatte ripetere, per le attitudini che piglia strane al suo fare di tutte le ore, investendosi della parte che fa. Parlasi d'esilii che meno tengono dell'arte amena e del mestiere, d'esilii sul serio, che colsero l'uomo alla sprovvista, sbalzandolo fuori delle sue nuove speranze e degli antichi abiti della vita, o a' quali deliberatamente egli stesso si dedicò maturando i propri danni com' altri medita i lucri. E dico che circa quaranta e anche trent'anni fa, agli Italiani l'esilio era cosa più dura che adesso, perché meno frequente insieme la compagnia e meno scelta; perché concesso men d'ora entro l'Italia stessa agl'Italiani l'esilio, dove almeno hanno il sole e la lingua; perché la terra straniera a que' tempi più mesta agli esuli, per essere le calamità dell'Italia meno intese e meno compiante, e riguardati da molti i figli di lei con sospetti calunniosi.[505]

Oltre a insistere sull'opportuna differenziazione tra l'esilio interno dopo il 1848 e l'assai più dura esperienza che hanno vissuto i profughi politici del 1821 e del 1831, Tommaseo si sofferma – in maniera analoga a De Sanctis – sulla specifica psicologia degli esuli ponendosi il problema,

[505] Tommaseo 1860, pp. 218-219. Proprio questo brano della biografia di Scalvini viene riproposta nell'articolo di Tommaseo 1861.

attualissimo, dell'arrivo dei «ripatriati» che non riconoscono più il Paese lasciato decenni prima, tanto da sentirsi come dei «forestieri» in casa propria. Ed ecco le ragioni – secondo Tommaseo – dell'inquietudine che accomuna i fuorusciti:

> Giova rammentare quanto sia ai fuorusciti tormento (se pure rimangono fedeli alla causa che li fa patire, cioè memori di se stessi), quanto tormento sia il continuamente fluttuare tra dubbio e speranza; dubbio che li muove a diffidare degli uomini più pregiati e più cari, del buon esito e fin dell'intrinseca bontà delle imprese più degne; speranza che li abbaglia, li travolge, li inganna, li rende zimbello di sé medesimi nonché d'altrui, li fa parere, quando non sono che creduli, traditori. L'esule crede al proprio affetto, alla propria fantasia; trasporta il passato nell'avvenire; con un atto del presente momento presume disfare anni e secoli del passato; e a chiunque con parole o con cenni seconda o par che secondi i sogni di lui vigilante, i vaneggiamenti di lui meditante, dà fede come a una voce di Dio, egli che forse le cose divine ha talvolta revocate in dubbio o discredute, infelice. Di qui sempre più oscurità nella mente di lui, e confusione di giudizio per quel che riguarda e le cose degli stranieri da' quali egli spera e teme, e le cose della sua patria la quale e' non ha forse mai conosciuta.[506]

A proposito dell'*Esule* Patrizia Audenino osserva giustamente che il dipinto «rappresenta una condizione e non un particolare individuo»:[507] una condizione analizzata, a questo punto, dallo sguardo spassionato di uomini come Tommaseo e Cattaneo che - come abbiamo detto - liberano l'immaginario dell'esilio dal suo involucro retorico. Visto

[506] Tommaseo 1860, p. 221.

[507] Audenino 2012, p. 147. Tale affermazione viene implicitamente confermata da Marina Pizziolo (scheda in Chiappini 1998, p. 152) che ricorda la somiglianza tra *L'Esule* e il modello della figura del Fariseo in *Date a Cesare quel che è di Cesare* (1860-62).

in questo contesto specifico, *L'Esule* di Ciseri appare come un «forestiero» e i suoi pensieri suoneranno amari all'orecchio di un pubblico abituato a esaltare il «martirio» di patrioti che sognavano, però, un'Italia diversa dal Regno festaiolo nel quale rientrano dopo lunghi anni di assenza. Infatti, sarà il sapore disilluso di un'immagine sottilmente dissenziente come questa la ragione per cui un dipinto di tale bellezza e intensità espressiva sia stato pressoché ignorato dalla cultura commemorativa.[508]

5.3. L'esule di Oporto nell'ecumene dei martiri

La proclamazione del Regno d'Italia consacra definitivamente l'ingresso all'interno del martirologio risorgimentale del re di Sardegna Carlo Alberto, la cui morte in esilio è oggetto di attenzione specifica da parte degli ambienti monarchici che perseguono la strategia di consolidare la monarchia rimarcando il suo ruolo come motore dell'unificazione nazionale.[509] Quanto sia controversa un'impresa del genere, lo si evince dai commenti caustici di Mazzini che definisce Carlo Alberto «l'Amleto della monarchia» ritenendolo un leader non sufficientemente dotato di genio, amore e fede da guidare il movimento unitario.[510] Invece dal versante della storiografia sabauda si vede che ancora prima della sua morte in esilio a Oporto (1849) Carlo Alberto è percepito come un martire eminente della

[508] A proposito degli esuli «stranieri in patria» dopo l'Unità d'Italia: Isabella 2011a, pp. 72-73.

[509] Per il tema della storiografia albertina, cfr. oltre allo storico lavoro di Omodeo 1940, soprattutto Nada 1966. Sul tema del martirologio nazionale, cfr. Conti 2017, pp. 59-85 (con bibliografia precedente).

[510] Mazzini 1850, pp. 13-4. Cfr. a questo proposito Sarti 2011 [1997], pp. 181-182.

causa patriottica.[511] E quindi, in polemica opposizione al giudizio dei democratici, leggiamo nella *Storia del Risorgimento italiano* (1848):

> la calunnia può ancora travisare i suoi atti, travolgere le sue parole e porre nella sua nobile anima un pensiero che non vi ebbe mai luogo, un pensiero di conquista e di sete di dominio. Noi lo vediamo: i più illustri sagrifizi, l'abnegazione più aperta, la sventura più estrema non bastarono tuttavolta e non basteranno forse mai ad imporre silenzio alle mille lingue della calunnia, che strisciano insidiose come serpe tra l'erba e tentano insozzare la gloria di un principe altrettanto glorioso quanto infelice: ma la voce dell'esule di Oporto è assai più potente della voce del vincitore di Goito e di Peschiera: e questa voce ha già tuonato dalla sua solitudine, e l'Europa ne ha raccolto il suono e lo serberà religiosamente.[512]

Il tono apologetico dominante in questa testimonianza assume dopo la scomparsa del monarca una valenza celebrativa, tant'è vero che *L'Esule di Oporto* diventa oggetto di poesie commemorative tese a esaltare il carattere moderato, il valore militare e il sacrificio del re.[513] Sintomatico per la svolta filosabauda dei patrioti è il caso di Francesco Silvio Orlandini:[514] dalla sua biografia si evince che Orlandini si fa incidere una gemma con i ritratti di Dante («il primo profeta») e Carlo Alberto («il primo martire della

[511] In questa chiave dinastica va letto anche il monumento romano a Carlo Alberto (1897-1900), opera di Raffaele Romanelli, che è stato analizzato da Mayer 2004, pp. 260-274.

[512] *Storia del Risorgimento* 1848, p. 383.

[513] Cfr. ad esempio *L'esule di Oporto* 1849.

[514] Nel 1850 Orlandini si reca appositamente a Superga per rendere omaggio all'ex-monarca in occasione dell'anniversario della sua morte (Camarotto 2013).

Fig. 89. B.R. Haydon (inv.), J.E. Coombs (sculp.), *Napoleon musing at St. Helena*, 1830, incisione (bulino e mezzotinto).

grande innovazione»). Un tema, l'insolito accoppiamento Dante-Carlo Alberto, cui egli dedica un sonetto nel quale esalta lo spirito di sacrificio e le glorie militari acquisite dal re di Sardegna durante le due vittorie contro gli austriaci sul ponte di Goito e a Pastrengo.[515] Lo stesso ripiegamento su posizioni monarchiche è all'origine di un canto lirico di Giulio Carcano che propone ai lettori una specie di variazione intimistica sul tema del *Cinque Maggio* manzoniano immaginandosi l'esule di Oporto esclamare davanti all'oceano: «O Italia! o gloriose aure del campo, / O sogno di mia vita! / Ahi! dal suo delirar vinta e tradita, / Me traditor nomò la patria istessa / Nel dì fatal che a guerra e libertade / Volli la grande oppressa / Destare io primo». Frasi, quest'ultime, che inducono l'articolista della «Rivista Contemporanea» addirittura a stabilire un parallelismo tra Carlo Alberto e Napoleone «su lo scoglio di Sant'Elena colle braccia conserte al seno» (figg. 89-90).[516]

Visti tali precedenti di una memoria celebrativa nata con fini apologetici, ma che assume ben presto dei toni adulatori, non stupisce che nella galleria di ritratti del «Salone del Risorgimento» allestito nella dimora del sena-

[515] Orlandini 1864. Cfr. anche Bianciardi 1868, p. 151.

[516] Miraglia 1859, p. 421-422.

tore bolognese Luigi Pizzardi, l'immagine dell'ex monarca in esilio figuri nell'illustre compagnia dei geni cari all'immaginario romantico (Dante, Michelangelo, Cristoforo Colombo, Galileo), di antichi difensori dei valori repubblicani (Pier Capponi) e di protagonisti recenti del processo unitario (Vittorio Emanuele II, Napoleone III, Cavour insieme a Marco Minghetti).[517] Il ritratto di Carlo Alberto, opera del pittore toscano Antonio Puccinelli (tav. XX), ha comunque un aspetto inconsueto visto che l'artista, differenziandosi nettamente dai canoni aulici della ritrattistica ufficiale, mostra il re nelle vesti di un «borghese ordinario»: seduto davanti a un tavolo all'interno di un ambiente modesto, con in mano un volume di Gioberti, Carlo Alberto contempla una stampa con l'immagine del figlio Vittorio Emanuele nel quale ripone la speranza di veder attuato il processo dell'unificazione nazionale.[518] Oltre a sancire - almeno sul piano visivo - l'entrata dell'esule di Oporto nel novero dei padri della patria, il ritratto di Puccinelli introduce anche al tema fondamentale dell'uso di matrici fotografiche da parte della ritrattistica commemorativa. Come ha messo in evidenza

Fig. 90. P. Delaroche (dip.), G.W. Sharpe (inc.), *Portrait of Napoleon I at Saint Helena*, incisione, in «Art Journal», 1860.

[517] Per la storia del salone: Collina 1994, Collina 2011.

[518] Petrizzo 2018. Al dipinto di Puccinelli accenna anche Durbé 1997, pp. 182-184.

Alessio Petrizzo, questo ritratto dell'ex monarca nel suo rifugio portoghese ripropone (nella posa e nell'ambientazione modesta) le caratteristiche tipiche dei ritratti fotografici di patrioti esiliati.[519] Tali immagini avevano un'ampia circolazione, per lo più clandestina, tra gli ambienti patriottici che li collezionavano e assemblavano a mo' di santini in albi appositamente creati. La crescente importanza del *medium* fotografico, che rende il volto degli uomini illustri con fedeltà assoluta garantendo un'ampia circolazione sul territorio nazionale, alimenta anche in modo significativo la scultura monumentale, cresciuta nel periodo postunitario in maniera esponenziale tanto da costituire una vera e propria industria commemorativa.[520]

Ma con la produzione massificata di immagini realistiche ci allontaniamo dagli interrogativi centrali di un'indagine volta a indagare la genesi ed evoluzione dell'iconografia romantica dell'esilio, che evoca volti senza mostrarli a un pubblico abituato a immaginarli fra le righe (stampe, tele o statue).

[519] Petrizzo 2018.

[520] Per un'analisi dell'utilizzo di matrici fotografiche nella scultura commemorativa del periodo postunitario, cfr. i rispettivi *case studies* di Fruci 2015 (Livorno); Papone-Rebora 2018 (Genova). In una conferenza al Warburg Institut di Amburgo (1926-27) Julius von Schlosser insiste - a proposito della recente 'monumentomania' - sulla necessità di distinguere le origini romantiche dell'immaginario politico moderno dalle sue strumentalizzazioni nazionalistiche: «alla libertà di circolazione internazionale del Romanticismo si oppone la figlia nata dal suo stesso spirito, la moderna scultura monumentale, che assume [...], salvo rare eccezioni, delle posizioni nazionali e locali». von Schlosser 1930, p. 13. Traduzione AdH.

Bibliografia

A. 1833
A., *Almanacchi*, «Biblioteca Italiana», 72, pp. 90-101.

d'Addario 1958
A. d'Addario, *Il problema senese nella storia italiana della prima metà del Cinquecento (la guerra di Siena)*, Le Monnier, Firenze.

d'Addario 1961
A. d'Addario, *Angelico da Pistoia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 206-207.

Agliati 1988
C. Agliati, *Le edizioni Vanelli e Ruggia di Lugano: 1823-1842*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano.

Album società promotrice di Torino 1854
Album della Società di promozione delle belle arti di Torino pel 1854, «Rivista Contemporanea», 2/2, pp. 874-875.

Alcune osservazioni d'un amatore 1846
Alcune osservazioni d'un amatore sugli oggetti di belle arti esposti nell'I.R. Palazzo di Brera il settembre 1846, Società tipografica dei Classici Italiani, Milano.

Altamura 1896
S. Altamura, *Vita e arte*, Aurelio Tocco Editore, Napoli.

Angeletti 1984
L. Angeletti, *Costa, Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 30, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 238-241.

Armingaud 1864
J. Armingaud, *La Venetie en 1864*, Hachette, Paris.

AsileuropeXIX 2016-20
AsileuropeXIX: pour une histoire européenne de l'asile et de l'exil au XIX[e] siècle, portale di ricerca, a cura di D. Diaz, Laboratoire du CERHiC / Université de Reims Champagne-Ardenne. URL: <https://asileurope.huma-num.fr/> [consultato il 28 gennaio 2019].

Atti Guerrazzi, Montanelli, Mazzoni 1853
*Collezione storica di tutti gli atti, documenti, dibattimenti, difese e

sentenza della celebre causa di lesa maestà contro F.-D. Guerrazzi, Gius. Montanelli, Gius. Mazzoni e loro consorti compilata sotto la direzione di avvocati toscani, II/2, Tip. M. Cecchi, Firenze.

Audeh-Havely 2012
Dante in the nineteenth century: nationality, identity and appropriation, a cura di A. Audeh-N. Havely, Oxford University Press, Oxford-New York.

Audenino 2012
P. Audenino, *Esilio e Risorgimento. Nuove ricerche e nuove domande: una discussione*, «Memoria e ricerca», 41, pp. 147-160.

Auf der Heyde 2013
A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pacini, Ospedaletto (Pisa).

Auf der Heyde 2018
A. Auf der Heyde, *«Noi sediamo sulle rive del Po, lamentando la cattività del nostro paese». Gli ebrei nell'esilio babilonese come iconografia politica del Risorgimento*, «Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 130/1, pp. 85-96.

Aus dem Gerichtssaale 1866
Aus dem Gerichtssaale, «Beilage des Fremden-Blattes», 102, 15 aprile.

Ausstellung der Akademie zu Mailand 1828
Ausstellung der Gemälde, Bildwerke und Zeichnungen in den Sälen der Akademie zu Mailand im Jahre 1827, «Kunst-Blatt», 9/55, 10 luglio, pp. 217-219.

Ausstellung des Österreichischen Kunst-Vereines 1851
Ausstellung des Oesterreichischen Kunst-Vereines, «Abendblatt der Wiener Zeitung», 34, 6 marzo, p. 214.

Autour de Décembre 1851 2001
Autour de Décembre 1851, a cura di R. Huard, «Revue d'histoire du XIX[e] siècle», 22. URL: <https://journals.openedition.org/rh19/482> [consultato il 18 settembre 2018].

Avviso agli scultori toscani 1850
Avviso agli scultori toscani, «Monitore Toscano», 210, 7 settembre, p. 846.

Avviso 17 giugno 1857
F. Malenchini-G.A. Prinoth-P. Tausch-C. Castelli-E. Bougleux-G. Cappellini-E. Chiellini, *Avviso*, s.e., Livorno.
URL: <https://www.museofattori.livorno.it/le-opere/catalogo/gli-esuli-di-siena-bozzetto/> [consultato il 20 gennaio 2019].

Balbo 1846
C. Balbo, *Della storia d'Italia fino all'anno 1814: sommario*, Giuseppe Pomba e C., Torino.

Balzac 1872 [1830]
H. de Balzac, *Des artistes* (1830), in O*euvres complètes de H. de Balzac*, 22, Michel Lévy Frères, Paris, pp. 143-156.

Bann 1997
S. Bann, *Paul Delaroche: history painted*, Reaktion Books, London.

Bann 2001
S. Bann, *History and the image: from the Lyons School to Paul Delaroche*, in *L'architecture, les sciences et la culture de l'historie au XIX*[e] *siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 251-264.

Banti 2000
A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino.

Banti 2008
A.M. Banti, *Sacrality and the aesthetics of politics: Mazzini's concept of the nation*, in *Giuseppe Mazzini and the Globalisation of Democratic Nationalism, 1830-1920*, a cura di C.A. Bayly-E.F. Biagini, Oxford University Press for the British Academy, Oxford-New York, pp. 59-74.

Banti 2011
A.M. Banti, *Nazione*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di A.M. Banti-A. Chiavistelli-L. Mannori-M. Meriggi, Laterza, Bari, pp. 214-221.

Banti-Ginsborg 2007
A.M. Banti, P. Ginsborg, *Per una nuova storia del Risorgimento*, in *Storia d'Italia: Annali*, 22: *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti-P. Ginsborg, Einaudi, Torino, pp. XXIII-XLI.

Bardo de' Bardi 1848
Bardo de' Bardi, *Mickiewicz a Firenze*, «Il Pirata. Giornale politico, teatrale, letterario e di varietà», 13/125, 22 aprile, p. 503.

Barocchi 1985
P. Barocchi, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà: dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa, pp. 151-178.

Bartolotti 1999
E. Bartolotti, *La Galleria di scultura: memoria e storia*, in *Museo Civico Giovanni Fattori: l'Ottocento*, Pacini, Ospedaletto (Pisa), pp. 33-47.

Bassi 1865
P. Bassi, *Risposta all'articolo del Marc. Pietro Selvatico inserito nel n. 14 di questo Giornale*, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 1/15, 1 febbraio, pp. 171-174.

Bastek-Thimann 2009
«An den Wassern Babylons saßen wir»: Figurationen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann, catalogo della mostra (Lübeck, 2009-10), a cura di A. Bastek-M. Thimann, Imhof, Petersberg.

Bätschmann 1997
O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Dumont, Köln.

Battaglia 1832
G.B.-a [G. Battaglia], *La lega lombarda, romanzo con note istoriche*, seconda edizione, Stella, Milano.

Battistini 1936
M. Battistini, *'I Profughi di Parga' di Giovanni Berchet nel Belgio*, «Archivio Storico Lombardo», 3-4, dicembre, pp. 486-495.

Battistini 1968
M. Battistini, *Esuli Italiani in Belgio (1815-1861)*, con una prefazione di R. Ciampini, Brunetti, Firenze.

Baumgärtel 2011
Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung: 1819-1918, 2 voll., catalogo della mostra (Düsseldorf, 2011-12), a cura di B. Baumgärtel, Imhof, Petersberg.

Baxandall 1988
M. Baxandall, *The Period Eye*, in *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, seconda edizione, Oxford University Press, Oxford, pp. 29-57.

Bazin 1997
G. Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, 7, Bibliothèque des Arts, Paris.

Bellomo 2004
S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Olschki, Firenze.

Belmontet 1821
L. Belmontet, *Les Malheurs de Parga, poème*, in *Malesherbes, dithyrambe, suivi des Amours de Gallus, églogue traduite de Virgile; des Malheurs de Parga, poème; et de Talma, dithyrambe*, Ladvocat, Paris, pp. 21-30.

Beltrami 1895
L. Beltrami, *I bassorilievi commemorativi della Lega lombarda già esistenti alla antica Porta Romana (ora al Museo Patrio Archeologico)*, «Archivo Storico Lombardo», s. III, 22/4, pp. 395-416.

Benedetto 1939
E. Benedetto, *La «congrega fiorentina» della «Giovine Italia» e la politica granducale negli anni 1832-33*, «Archivio storico italiano», 97/1, pp. 41-110.

Berchet 1911 [1823]
G. Berchet, *I profughi di Parga, romanza* (1823), in *Opere*, 1: *Poesie*, a cura di E. Bellorini, Laterza, Bari, pp. 3-27.

Berchet 1911 [1829]
G. Berchet, *Le Fantasie* (1829), in *Opere*, 1: *Poesie*, a cura di E. Bellorini, Laterza, Bari, pp. 51-97.

Bergot-Pessiot 1994
Guide des collections: XIII^e^, XIX^e^ et XX^e^ siècles / Musée des Beaux-Arts et de Céramique Rouen, Musée des Beaux-Arts de Rouen, ed. F. Bergot-M. Pessiot, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Bernabò Silorata 1843
P. Bernabò Silorata, *I libri poetici della Sacra Bibbia versione […] dedicata a S.M. il Re Carlo Alberto*, 3, Favale, Torino.

Bernardello 2015
A. Bernardello, *Venezia nel Regno Lombardo-Veneto: un caso atipico (1815-1866)*, Franco Angeli, Milano (ebook).

Bertini 2007
F. Bertini, *Risorgimento e questione sociale: lotta nazionale e formazione della politica a Livorno e in Toscana, 1849-1861*, prefazione di S. Rogari, Le Monnier, Firenze.

Betti 1856
S. Betti, *Al cavalier Pier Alessandro Paravia* (1854) in *Scritti vari*, Torrelli, Firenze, pp. 378-382.

Bianchi 1852
C. Bianchi, *L'esule: quadro in tela di Stefano Ussi*, «Il Genio: giornale scientifico, letterario e artistico», 1, pp. 4-5.

Bianchi-Giovini 1847
A. Bianchi-Giovini, *Attila e i primordj di Venezia*, «L'Italia Musicale», 1/15, 13 ottobre, pp. 113-115.

Bianciardi 1868
S. Bianciardi, *Francesco Orlandini nella sua vita e nei suoi scritti*, Barbera, Firenze.

Bibbia-Martini 1786
Vecchio testamento secondo la volgata tradotto in lingua italiana e con annotazioni dichiarato dall'Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore Antonio Martini arcivescovo di Firenze, vol. XIV. che contiene Geremia profeta, e Baruch profeta, per Philippo Neri, e Luigi Vescovi, Roma.

Bietoletti 2008
S. Bietoletti, *Il quadro di genere come avvio alla moderna pittura di storia in Toscana*, in *La pittura di storia in Italia: 1785-1870; ricerche, quesiti, proposte*, atti del convegno (Roma, 2008), a cura di G. Capitelli-C. Mazzarelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 237-245.

Biggi 2000
M.I. Biggi, *Giuseppe Verdi e la scenografia*, in *Verdi e la Fenice*, a cura di M.I. Biggi-F. Rossi, Vallecchi, Firenze, pp. 11-127.

Bistarelli 2011
A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna.

Boime 1993
A. Boime, *The art of the Macchia and the Risorgimento: representing culture and nationalism in nineteenth-century Italy*, Chicago, University of Chicago Press.

Boime 2007
A. Boime, *Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871*, University of Chicago Press, Chicago-London.

Bonnard 1845
C. Bonnard, *Costumes historiques des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, dessinés et graves par P. Mercurj*, 1, Goupil et Vibert, Paris.

Borri 2000
E. Borri, *La scuola pianistica milanese dell'Ottocento: l'*École moderne du pianiste op. 100 *di Adolfo Fumagalli*, in *La musica a Milano, in Lombardia, e oltre*, a cura di S. Marinotti, Vita e Pensiero, Milano, pp. 331-386.

Borroni Salvadori 1980
F. Borroni Salvadori, *Gino Capponi alle soglie dell'arte*, «Rassegna storica toscana», 26/1, pp. 51-72.

Boschi 1851
G. Boschi, *Esposizione solenne della Società Fiorentina Promotrice di Belle Arti*, «L'Arte», 1/54, 14 giugno, pp. 213-215; 1/58, 28 giugno, pp. 229-230.

Boschi 1858-62
G. Boschi, *Storia biblica corredata delle principali notizie per servire all'intelligenza storica, archeologica, cronologica, geografica e filosofica dei Libri Santi*. – Seconda edizione, 3 voll., Morelli, Napoli.

de Bosset 1819
C.P. de Bosset, *Proceedings in Parga and the Ionian Islands, with a series of Correspondence and other justificative Documents*, Longman, London.

Botta 1826
C. Botta, *Storia dei popoli italiani dall'anno 300 dell'era volgare sino all'anno 1789*, 5 voll., Vignozzi, Livorno.

Botta 1835
C. Botta, *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789*, Tipografia e libreria elvetica, Capolago.

Bottineau 1993
J. Bottineau, *De Bélisaire à Marcus Sextus: genèse et histoire d'un tableau de Pierre Guérin (1774-1833)*, «Revue du Louvre et des musées de France», 3, pp. 41-53.

Bouguereau 1984
William Bouguereau: 1825-1905, catalogo della mostra (Paris-Montréal-Hartford, 1984-85), Musée de Petit Palais, Paris.

Brancaleoni 2014
F. Brancaleoni, *Paravia, Pier Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 303-306.

Brandmüller 2007
N. Brandmüller, *«Die trauernden Juden im Exil»: ein Thema der europäischen Malerei im 19. und 20. Jahrhundert*, tesi di dottorato, Universität Erlangen-Nürnberg. URL: <http://d-nb.info/991329643/34> [consultato il 20 aprile 2018].

Brera 2013
M. Brera, *Sogni di libertà tra memoria e desiderio. Meccanismi di evocazione e rappresentazione onirica nei libretti verdiani*, in *Il sogno italiano*, atti del convegno di studi (Banja Luka, 2010), a cura di D. Capasso-R. Russi, Aonia Edizioni, Raleigh (NC), pp. 138-149.

Brotto Pastega 2002
A. Brotto Pastega, *Peterlin, Domenico*, in *La pittura nel Veneto: l'Ottocento*, 2 voll., a cura di G. Pavanello, Electa, Milano, II, pp. 790-791.

Brudzyńska-Němec 2010
G. Brudzyńska-Němec, *Polenbegeisterung in Deutschland nach 1830*, in *Europäische Geschichte Online (EGO)*, portale di ricerca, Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz.
URL: <https://d-nb.info/1020542276/34> [consultato il 10 maggio 2016].

Bruni 2000
D.M. Bruni, *Per uno studio della legge sulla censura in Toscana: appunti sulla legge del 6 maggio 1847*, «Rassegna storica toscana», 46, pp. 43-60.

Bruun-Neegard 1801
T.C. Bruun-Neegard, *Sur la situation des Beaux-Arts en France, ou lettres d'un danois a son ami*, Libr. Dupont, Paris.

Bufano-Davis 1976
A. Bufano, C.T. Davis, *Veltro*, in *Enciclopedia dantesca*, 5, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 908-912. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/veltro_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> [consultato il 22 marzo 2019].

Burke 1804
E. Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello con un discorso preliminare intorno al gusto di Edmondo Burke tradotta dall'inglese da Carlo Ercolani*, Bartolommeo Capitani, Macerata.

Burke 2017
P. Burke, *Exiles and expatriates in the history of knowledge, 1500-2000*, Brandeis University Press, Waltham.

Busch 1993
W. Busch, *Das sentimentalische Bild: die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Beck, München.

Cabianca 1865
[J. Cabianca], *Un Veneto. (Al Marchese Gino Capponi)*, in *A Dante Alighieri, a Gemma Donati, a Beatrice Portinari: versi*, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., Firenze, pp. 34-40.

Caffi 1848-49
I. Caffi, *La mia prigionia, al Marchese Antinori Segretario della Società Artistica in Roma* (17 giugno 1848), in *Raccolta per ordine cronologico di tutti gli atti, decreti, nomine ecc. del governo provvisorio della Repubblica veneta, non che scritti, avvisi, desideri ecc. dei cittadini privati che si riferiscono all'epoca presente*, 8 voll., Andreola, Venezia, II, pp. 340-346.

Cagnoli 1844
A. Cagnoli, *Lamentazioni di Geremia*, in *Poesie di Agostino Cagnoli*, 2 voll., Stefano Calderini e Comp., Reggio.

de Calonne 1852
A. de Calonne, *École des Beaux-Arts. – Concours pour le grand prix et envois de Rome*, «Revue contemporaine», 4, pp. 154-160.

Camarotto 2013
V. Camarotto, *Orlandini, Francesco Silvio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 79, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-silvio-orlandini_(Dizionario-Biografico)/> [consultato il 14 aprile 2019].

Camerani 1968
S. Camerani, *Bianchi, Celestino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 73-75.

Cantagalli 1962
R. Cantagalli, *La guerra di Siena (1552-1559). I termini della questione senese nella lotta tra Francia e Absburgo nel '500 e il suo risolversi nell'ambito del Principato mediceo*, Accademia degli Intronati, Siena.

Cantù 1844
C. Cantù, *Milano e il suo territorio*, 2, Pirola, Milano.

Cantù 1847
I. Cantù, *Il Temporale, quadro di Chierici, commissione della signora contessa Giulia Samoyloff vedova Perry, inciso da Gandini*, «Album: esposizione di belle arti in Milano ed in altre città d'Italia» 11, pp. 45-51.

Capitelli-Mazzarelli 2008
La pittura di storia in Italia: 1785-1870; ricerche, quesiti, proposte, atti del convegno (Roma, 2008), a cura di G. Capitelli-C. Mazzarelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Cappelletti 1842
G. Cappelletti, *Giano della Bella*, «Cosmorama pittorico», 8/21, 21 maggio, pp. 164-167.

Cappelletti 1862
L. Cappelletti, *L'esule in atto di porre il piè sulla terra straniera statua dello scultore Temistocle Guerrazzi di Livorno*, «La gioventù: ragguagli d'educazione e d'istruzione», 2/3, 15 agosto, pp. 154-155.

Cappelletti 1868
L. Cappelletti, *Poesie*, Nistri, Pisa.

Cappi 1865
A. Cappi, *Dante in Ravenna. Memoria*, in *Dante e il suo secolo – XIV Maggio MDCCCLXV*, coi tipi di M. Cellini e C., Firenze, pp. 813-839.

Capponi 1845
G. Capponi, *Pensieri sull'educazione. Frammento inedito 1841*, Tipografia della Svizzera italiana, Lugano.

Capponi-Carraresi 1887
Lettere di Gino Capponi e di altri a lui, raccolte e pubblicate da Alessandro Carraresi, 5, Successori Le Monnier, Firenze.

Carducci 1866
G. Carducci, *Dante e il secolo XIX. – I. Della varia fortuna di Dante*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», 3, pp. 261-293.

Caron 1852
L. Caron, *Grand prix de Rome*, «L'Illustration: journal universelle», 16 ottobre, pp. 251-252.

Carpita 2008
V. Carpita, *La nascita delle collezioni civiche livornesi (1856-1915)*, in *Patrimonio artistico e identità cittadina. Storia del Museo Civico «Giovanni Fattori» di Livorno*, a cura di I. Amadei-V. Carpita-M. Patti, Debatte, Livorno, pp. 15-45.

Carrer 1837 [1827]
L. Carrer, *Della poesia biblica e particolarmente di quella de' salmi. Discorso premesso al volgarizzamento di L. Pezzoli pubblicato in Padova l'anno 1827*, in *Prose e poesie*, co' tipi di Luigi Plet, Venezia, pp. 211-241.

Carrer 1837 [1834]
L. Carrer, *Notizie della vita e degli scritti di Luigi Pezzoli, lette nell'Ateneo di Venezia il 2 giugno 1834*, in *Prose e poesie*, co' tipi di Luigi Plet, Venezia, pp. 163-210.

Carrer-Gambarin 1969
L. Carrer, *Scritti critici*, a cura di G. Gambarin, Laterza, Bari.

Carus 1836
C.G. Carus, *Paris und die Rheingegenden. – Tagebuch einer Reise im Jahre 1835*, 2 voll., Fleischer, Leipzig.

Catalogo cronologico Mussini 1854
Catalogo cronologico dei quadri fatti dal prof. Cesare Mussini pittore fiorentino, «Bullettino delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italia», 1/21, 25 maggio, pp. 167-168.

Catalogo della esposizione delle belle arti in Firenze 1852
Catalogo della esposizione delle belle arti in Firenze, Le Monnier, Firenze.

Catalogo delle opere ammesse Promotrice Firenze 1855
Catalogo delle opere ammesse nelle Sale della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze, per la Solenne Esposizione dell'Anno 1855, «Bullettino delle arti del disegno», 2/23, 6 giugno, p. 92.

Cattaneo 1861
C. Cattaneo, *Ugo Foscolo e l'Italia. – Estratto dai fascicoli LII-LIII del Politecnico ottobre-novembre 1860*, Editori del Politecnico, Milano.

Cattaneo 2011 [1849]
C. Cattaneo, *L'insurrezione di Milano*, a cura di M. Meriggi, Feltrinelli, Milano.

Cavallucci 1854
C.J. Cavallucci, *Cronaca fiorentina – Rivista delle opere esposte nelle sale della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze – Anno 1854*, «Bullettino delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italia», 1, 20 luglio, pp. 230-231.

Cazals 1999
R. Cazals, *Les proscrits de 1852*, «Mémoires Identités Représentations: Histoire comparative de l'Europe», 3, pp. 24-32.

Cazzaniga 2010
G.M. Cazzaniga, *Dante profeta dell'Unità d'Italia*, in *Storia d'Italia: Annali*, 25: *L'esoterismo*, a cura di G.M. Cazzaniga, Einaudi, Torino, pp. 457-475.

Cella 1964
S. Cella, *L'emigrazione politica veneta fra il 1859 e il 1866*, «Ateneo Veneto», 2/2, pp. 39-79.

Cervini 2018
F. Cervini, *Monumenti come documenti: approcci di Varni all'arte medievale*, in *Santo Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, atti del convegno (Chiavari, 2016), a cura di L. Damiani Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa, Società Economica di Chiavari, Chiavari, pp. 133-144.

Cessi 1933
Origo civitatum Italie seu venetiarum (Chronicon Altinate et Chronicon Gradense), a cura di R. Cessi, Tipografia del Senato, Roma.

Cherubini 2012
D. Cherubini, *Stampa periodica e Università nel Risorgimento. Giornali e giornalisti a Siena*, Franco Angeli, Milano.

Chiancone 2013
C. Chiancone, *Antonio Pochini, fortune e sfortune di un canoviano in Francia*, «Studi neoclassici», 1, pp. 107-116.

Chiappini-Soldini 1998
Opere d'arte della città di Lugano. La collezione: dipinti e sculture, a cura di R. Chiappini-S. Soldini, Città di Lugano, Lugano.

Chiarini 1960
M. Chiarini, *Altamura, Francesco Saverio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 534-535.

Cicalese 1991
M.L. Cicalese, *L'emigrazione napoletana durante il Risorgimento: forme e coscienza (1848-1859)*, in *L'émigration politique en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, atti del convegno (Roma, 1988), École Française de Rome, Roma, pp. 205-215.

Ciliento 2005
B. Ciliento, *Il Trionfo del Vero di Domenico Peterlin. Temi apocalittici e risorgimentali in un ritrovato dipinto a Superga*, «Bollettino d'Arte», 90/133-134, pp. 143-150.

Cinelli 1982
B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, «Ricerche di storia dell'arte», 18, pp. 21-36.

Ciuffoletti 2003
Z. Ciuffoletti, *Guerrazzi, Francesco Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 623-629.

Ciuffoletti 2014
Z. Ciuffoletti, *Firenze 1861: la prima esposizione nazionale*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica: la vigilia del 1865*, atti del convegno (Firenze, 2013), a cura di G. Manica, Polistampa, Firenze, pp. 33-45.

Collina 1994
C. Collina, *Il «Salone del Risorgimento» di Luigi Pizzardi, mecenate. Nascita di una galleria privata*, in *Collezionisti a Bologna nell'Ottocento: Vincenzo Valorani e Luigi Pizzardi*, a cura di C. Poppi, Grafis, Casalecchio di Reno, pp. 67-92.

Collina 2011
C. Collina, *Sicuramente europei. Linguaggi visivi e temi unitari a Bologna e Ferrara*, in *«… e finalmente potremo dirci italiani». Bologna e le estinte Legazioni tra cultura e politica nazionale 1859-1911*, a cura di C. Collina-F. Tarozzi, Compositori, Bologna, pp. 85-110.

Collodi 2012
C. Collodi, *Quattro uomini del Risorgimento*, introduzione di D. Bronzuoli, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Collow 1837
E. Collow, *Der Pariser Salon im Jahre 1837*, «Kunst-Blatt», 18/43, 30 maggio, pp. 173-175.

Colombo 1930
A. Colombo, *Emigrati lombardi a Torino dopo l'armistizio di Salasco*, «Il Risorgimento italiano», 22/3-4, pp. 543-566.

Colombo 2015
A. Colombo, *«Le langage d'un homme qui aurait désiré plus de liberté pour son pays»: Foscolo, Mustoxidi e gli esuli pargioti*, «Cahiers d'études italiennes», 20, 2015. URL: <http://cei.revues.org/2532> [messo online l'1 gennaio 2017].

Compagni-Vannucci 1847
Dino Compagni, *Cronaca fiorentina [...] preceduta da un discorso di Atto Vannucci*, Poligrafia italiana, Firenze.

Consiglio comunale di Padova 1865
Consiglio comunale di Padova: tornate del 27 e 28 marzo 1865, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 1/20, 15 aprile, pp. 232-233.

Conti 2017
F. Conti, *Italia immaginata: sentimenti, memorie e politica fra Otto e Novecento*, Pacini, Ospedaletto (Pisa).

Corinaldi 1862
A. Corinaldi, *I veneti alla prima esposizione italiana: relazione*, coi tipi di Giuseppe Mariani, Firenze.

Correnti 1846
O.Z. [C. Correnti], *Della letteratura rusticale. Lettera a Giulio Carcano*, «Rivista Europea», n.s., 4/1, marzo, pp. 345-364.

Corrispondenza letteraria di Toscana 1856
Corrispondenza letteraria di Toscana. Firenze, 24 maggio, «Il Crepuscolo», 7/22, 1 giugno, pp. 357-359.

Costa 1830
P. Costa, *Poesie [...] edite ed inedite*, Cardinali, Firenze.

Costa 1927
N. Costa, *Quel che vidi e quel che intesi* (ca. 1892-93), Treves, Milano.

Cottignoli 1998
A. Cottignoli, *Introduzione*, in C. Tenca, *Scritti d'arte (1838-1859)*, a cura di A. Cottignoli, Clueb, Bologna, pp. X-XXXIX.

Cottignoli 2016
A. Cottignoli, *Selvatico e Tenca: due critici d'arte a confronto*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno (Venezia, 2013), a cura di A. Auf der Heyde-M. Visentin-F. Castellani, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 165-180.

Craik 1870 [1862]
D. Craik, *The last Great Exhibition* (1862), in *The unkind word and other stories*, 1, Hurst and Blackett, London, pp. 243-268.

Croce 2002 [1938]
B. Croce, *La storia come pensiero e come azione* (1938), a cura di M. Conforti, con una nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli.

Croce 2007 [1932]
B. Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano.

D'Ancona-Bacci 1910
Manuale della letteratura italiana compilato dai professori Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci, 6, Barbera, Firenze.

Dall'Ongaro 1863
F. Dall'Ongaro, *Monumenti danteschi in Italia*, «Museo di Famiglia», 3/21, 24 maggio, pp. 331-333.

Dall'Ongaro 1873
F. Dall'Ongaro, *Hayez*, in *Scritti d'arte*, Hoepli, Milano, pp. 19-27.

Damiano 2007
S. Damiano, *Giuseppe Molteni: I fondatori di Venezia fuggenti dalle invasioni di Attila*, Pavia, Musei Civici. URL: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/F0060-00074/> [consultato il 15 gennaio 2019].

Dandolo 1827
T. Dandolo, *Lettere su Firenze*, Stella, Milano.

Dante-Rossetti 1826
La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento analitico di Gabriele Rossetti, 1, Murray, London.

De Fort 2003
E. De Fort, *Esuli in Piemonte nel Risorgimento. Riflessioni su di una fonte*, «Rassegna storica italiana», 2/115, pp. 648-688.

De Fort 2005
E. De Fort, *Tommaseo esule a Torino*, in *La lessicografia a Torino dal Tommaseo al Battaglia*, a cura di G.L. Beccaria-E. Soletti, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, p. 1-33.

De Fort 2010
E. De Fort, *Esuli, migranti, vagabondi nello stato sardo dopo il* Quarantotto, in *Rileggere l'Ottocento. Risorgimento e nazione*, a cura di M.L. Betri, Carocci, Roma, pp. 227-250.

De Marchi 2011
Il Veneto tra Risorgimento e unificazione. Partecipazione volontaria (1848-1866) e rappresentanza parlamentare: deputati e senatori veneti (1866-1900), a cura di P. De Marchi, Cierre edizioni, Venezia.

De Rossi 1823
G.G. De Rossi, *Descrizione del monumento eretto alla memoria di S.A.R. Maria Cristina Arciduchessa d'Austria*, in *Biblioteca Canoviana*, 4 voll., Parolari, Venezia, III, pp. 38-52.

De Sanctis 1888 [1858]
F. De Sanctis, *Carattere di Dante e sua utopia* (1858), in *Saggi critici*, quinta edizione, Morano, Napoli, pp. 392-408.

De Sanctis-Romagnoli 1955
F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino.

Delâtre 1856
L. Delâtre, *A M. le rédacteur de la Revue franco-italienne. Florence, 6 mars*, «Revue franco-italienne: revue hebdomadaire non-politique», 13 mars, pp. 84-85.

Delécluze 1983 [1855]
É.-J. Delécluze, *Louis David son école et son temps* (1855), a cura di J.-P. Mouilleseaux, Macula, Paris.

Della Ferrera 1996
Antonio Caimi: l'arte del ritratto 1811/1878, catalogo della mostra (Milano, 1996), a cura di V. Della Ferrera, Bolis, Bergamo.

Della Peruta-Lacaita-Mazzocca 2001
I volti di Carlo Cattaneo: 1801-1869; un grande italiano del Risorgimento, catalogo della mostra (Milano, 2001), a cura di F. Della Peruta-C.G. Lacaita-F. Mazzocca, Skira, Milano.

Delogu 2012
P. Delogu, *Metamorfosi di Attila*, in *Medioevo letto, scavato, rivalutato: studi in onore di Paolo Peduto*, a cura di R. Fiorillo-C. Lambert, all'insegna del Giglio, Borgo San Lorenzo (Fi), pp. 47-72.

Der Pariser Salon 1840
Der Pariser Salon im Jahr 1840, in «Kunst-Blatt», 21/36, 5 maggio, pp. 141-142.

Description of Messrs. Foggo's historical painting [1822]
Description of Messrs. J. & G. Foggo's grand historical painting representing the Pargiots burning their Dead, previous to their evacuating the town in 1819, now exhibiting at the Great Room, 23 New Bond Street, Stokes, London.

Destigny 1840
J.-F. Destigny, *Revue Poétique du Salon de 1840*, chez l'auteur, Paris.

Di Biasio 2013
M. Di Biasio, *Costantino Brumidi, il Michelangelo degli Stati Uniti*, «Lazio ieri e oggi», 49/589, pp. 377-379.

Di Carlo 1953
E. Di Carlo, *L'emigrazione siciliana in Toscana nell'epoca del Risorgimento*, Accademia degli Intronati, Siena.

Di Cesare 1848
G. Di Cesare, *Glorie italiane del XII secolo ossia La lega lombarda*, B.G. Seguin, Napoli.

Di Giannatale 2008
F. Di Giannatale, *L'esule tra gli esuli: Dante e l'emigrazione politica italiana dalla Restaurazione all'Unità*, Edizioni Scientifiche Abruzzesi, Pescara.

Diaz 2013
D. Diaz, *Exilés et immigrés italiens à Paris, des Trente Glorieuses au coup d'Etat bonapartiste*, «Archivio storico dell'emigrazione italiana», 9/1, pp. 24-29.

Diderot 1821 [1765]
D. Diderot, *Essai sur la peinture* (1765), in *Oeuvres complètes de Diderot*, 8, J.L.J. Brière, Paris, pp. 407-503.

Dinelli 2007
L. Dinelli, *Intendimenti estetici di Guerrazzi nelle lettere al fratello Temistocle*, in *Francesco Domenico Guerrazzi tra letteratura, politica e storia*, atti dei cinque convegni nazionali (Fucecchio-Firenze-Livorno-Prato-Cecina, 2004), a cura di L. Dinelli-L. Bernardini, Centro Stampa Consiglio Regionale, Firenze, pp. 391-409.

Dinelli 2011
L. Dinelli, *Livorno alle Cascine: la partecipazione livornese alla Prima Esposizione Italiana di Firenze del 1861*, «Nuovi studi livornesi», 18, pp. 149-186.

Dini 1975
Lettere inedite dei Macchiaioli, a cura di P. Dini, con la collaborazione di A. Del Soldato, Edizioni Il Torchio, Firenze.

Dionisotti 1984 [1966]
C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* (1966), in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, pp. 255-303.

Dionisotti 1988
C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna.

Du Wicquet Ordre 1822
T.J. Du Wicquet Ordre, *Les exilés de Parga poème, suivi de poésies diverses*, Janet, Paris.

Dovici 1878
R. Dovici, *Della nazionalità del moderno teatro drammatico italiano*, «Rivista Europea», n.s., 8, pp. 248-273.

Durbé 1976
Enrico Pollastrini: mostra di disegni restaurati, catalogo della mostra (Livorno, 1976), a cura di V. Durbé, Centro Di, Firenze.

Durbé 1980
La giovinezza di Fattori, catalogo della mostra (Livorno, 1980), a cura di V. Durbé-D. Durbé, De Luca, Roma.

Durbé 1997
D. Durbé, *Antonio Puccinelli*, Cassa di Risparmio di San Miniato, San Miniato.

Durbè-Andreoli 1997
O*maggio a Antonio Puccinelli*, catalogo della mostra (Firenze, 1997-98), a cura di D. Durbè-E. Andreoli, Nuovo Archivio dei Macchiaioli, Roma.

Edelein-Badie 1997
B. Edelein-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.

Elena 1846
G. Elena, *Guida critica all'esposizione delle belle arti in Brera: anno sesto*, Giuseppe Rejna, Milano.

Emiliani Giudici 1859
P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts* (Firenze, 5 luglio 1859), «Gazette des Beaux-Arts», 3, pp. 237-243.

Epigrafi per le statue di Dante e Giotto 1865
Epigrafi per le statue di Dante e Giotto, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 2/17, 26 ottobre, p. 135.

Esposizione dantesca 1865
Esposizione dantesca in Firenze – Maggio MDCCCLXV, Successori Le Monnier, Firenze.

Esposizione di Brera 1831
F., *Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I.R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», 63/188, agosto, pp. 257-268.

Esposizione pubblica Accademia di Firenze 1851
G., *Esposizione pubblica dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze*, «L'Arte», 1/88, 11 ottobre, pp. 349-351.

Esposizione solenne promotrice fiorentina 1851
G., *Esposizione solenne della Società Fiorentina Promotrice di Belle Arti*, «L'Arte», 1/54, 14 giugno, pp. 213-215.

Explication des ouvrages exposés au Musée Royal 1840
Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 5 mars 1840, Vinchon, Paris.

Explication des ouvrages exposés au Palais du Tuileries 1849
Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais du Tuileries le 15 juin 1849, Vinchon, Paris.

Exposition générale des beaux-arts 1857
Exposition générale des beaux-arts 1857: catalogue explicatif, Charles Lelong, Bruxelles.

Exposition universelle 1855
Exposition universelle de 1855. – Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, étrangers et français, exposés au Palais des beaux-arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855, Vinchon, Paris.

Falchetti Pezzoli 1997
D. Falchetti Pezzoli, *Focosi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Istituto per la Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 407-409.

Farese Sperken-Martorelli-Picca 2012
La patria, l'arte, la donna. Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia, catalogo della mostra (Foggia, 2012-13), a cura di C. Farese Sperken-L. Martorelli-F. Picca, Claudio Grenzi Editore, Foggia.

Fasano Guarini 1962
E. Fasano Guarini, *Arconati Visconti, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 4-6.

Ferrari 1980
Verdi e La Fenice: Ernani, Attila, Rigoletto, Traviata, Simon Boccanegra, catalogo della mostra (Venezia, 1980), a cura di L. Ferrari, Electa, Milano.

Ferrario 1823
G. Ferrario, *Il costume antico e moderno di tutti i popoli dell'Europa*, XIII/3-1: *Costume degli Italiani dall'invasione de' barbari fino alla pace di Constanza*, dalla tipografia dell'editore, Milano.

Ferrario 1837
G. Ferrario, *Aggiunte all'opera Il costume antico e moderno di tutti i popoli cogli analoghi disegni*, 3, V. Batelli e Figli, Firenze.

Ficarra 1987
A. Ficarra, *Michele Rapisardi pittore, 1822-1886*, Istituto per la cultura e l'arte, Catania.

Fiorioli-Franco 1865
G.B. Fiorioli, C. Franco, *Pareri sull'epigrafi di Dante e Giotto*, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 2/19, 9 novembre, pp. 149-151.

Firenze 4 luglio 1851
Firenze 4 luglio, «L'Arte», 1/60, 3 luglio, p. 239.

Firmiani-Tossi 1992
F. Firmiani, F. Tossi, *Il pittore Cesare Dell'Acqua 1821-1905 fra Trieste e Bruxelles*, B & MM Fachin, Trieste.

Firmiani-Tossi 2000
F. Tossi, *Dell'Acqua, Cesare*, in *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 25, Saur, München, pp. 485-486.

Fleming 1999
K.E. Fleming, *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece*, Princeton University Press, Princeton.

Foscolo 1819
U. Foscolo, *1. Ιστορία Σουλίου και Πάργας, περιέχουσα τήν χρονολογίαν και τους αΰτών πολέμους μετά του Άλή Πασια: viz. The History of Suli and Parga, containing their Cronology as well as their Wars against Ali Pacha, Venice 1815; 2. A Series of Historical and Political authentic Documents, beginning from the year 1401 and ending with the year 1818, to be presented to the Parliament of Great Britain in behalf of the Citizens of Parga; 3. Proceedings in Parga and the Ionian Islands, with a series of Correspondence and other justificative Documents. By Lieutenant-Colonel C.P. de Bosset. London, 1819*, in «Edinburgh Review», 32/64, ottobre, pp. 263-293.

Foscolo-Fubini 1951
U. Foscolo, *Sesto Tomo dell'Io* (1801, ed. 1890), in *Prose varie d'arte*, edizione critica a cura di M. Fubini, Le Monnier, Firenze, pp. 1-27 («Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo»; V).

Foscolo-Gambarin 1964
U. Foscolo, *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, 1: *Scritti sulle Isole Ionie e su Parga*, a cura di G. Gambarin, Le Monnier, Firenze («Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo»; XIII/1).

Fournier-Finocchiaro 2015
L. Fournier-Finocchiaro, *Foscolo et la tradition italienne dans les écrits de Giuseppe Mazzini*, «Cahiers d'études italiennes», 20, pp. 269-283.

Franceschi Ferrucci 1856
C. Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli della letteratura italiana, lezioni*, 1, Barbera, Bianchi e Comp., Firenze.

Francia 2007
E. Francia, *«Il nuovo Cesare è la patria». Clero e religione nel lungo Quarantotto italiano*, in *Storia d'Italia: Annali*, 22: *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti-P. Ginsborg, Einaudi, Torino, pp. 423-450.

Franzina 2002
E. Franzina, *Delle emigrazioni e della loro diversa indole nella storia antica e moderna. Storiografia e ricerca storica «in movimento»*, in *Pensare la nazione: Silvio Lanaro e l'Italia contemporanea*, a cura di M. Isnenghi, Donzelli, Roma, pp. 49-76.

Fried 1980
M. Fried, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago-London.

Friedel 1824-30
A. Friedel, *The Greeks: twenty-four portraits of the principal leaders and personages who have made themselves most conspicuous in the Greek Revolution, from the commencement of the struggle*, Adam de Friedel, London-Paris.

Fruci 2015
G.L. Fruci, *Monumenti (ri)mediati. Comunicazione pubblica e identità civiche nella Livorno postunitaria*, in *Luoghi e simboli della memoria. Le piazze della Toscana nell'Italia unita*, a cura di P.L. Ballini-R.P. Coppini, Edizioni dell'Assemblea, Firenze, pp. 69-118.

Fubini 1971
M. Fubini, *Romanticismo italiano: saggi di storia della critica e della letteratura*, Laterza, Bari.

Fubini 1984
M. Fubini, *De Sanctis, Francesco*, in *Enciclopedia Dantesca*, seconda edizione, a cura di U. Bosco, 2, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 380-384.

Furiozzi 1979
G.B. Furiozzi, *L'emigrazione politica in Piemonte nel decennio preunitario*, Olschki, Firenze.

da Gagliano 1862
J. da Gagliano, *Ehma o la desolata figlia di Sion. Statua in marmo del prof. S. Salvini*, in *La esposizione italiana del 1861. Giornale con incisioni e gli atti ufficiali della R. commissione edito da Andrea Bettini*, Stamperia Sarpiana, Firenze, pp. 147-148.

Gambaro 1956
A. Gambaro, *La critica pedagogica di Gino Capponi*, Laterza, Bari.

Gandelmann 1992
C. Gandelmann, *Der Gestus des Zeigers* (1985), in *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, a cura di W. Kemp, Reimer, Berlin-Hamburg, pp. 71-94.

Garibaldi 1982
Garibaldi: arte e storia, catalogo della mostra (Roma, 1982), Centro Di, Firenze.

Gatta 1855
M. Gatta, *Cristoforo Colombo, dipinto a olio di Mauro Conconi*, «Gemme d'arti italiane», 8, p. 69.

Gensini 2015
V. Gensini, *Artisti e critici alle esposizioni fiorentine del 1861*, «Ricerche di storia dell'arte», 115, pp. 29-44.

Gerhard 2013
A. Gerhard, *Attila*, in *Verdi Handbuch*, seconda edizione ampliata, a cura di A. Gerhard-U. Schweikert, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 379-385.

Gerhard-Schweikert 2013
Verdi Handbuch, seconda edizione ampliata, a cura di A. Gerhard-U. Schweikert, Metzler, Stuttgart-Weimar.

Germer 1992
S. Germer, *In Search of a Beholder: On the Relation between Art, Audiences, and Social Spheres in Post-Thermidor France*, «The Art Bulletin», 74/1, pp. 19-36.

Germer 1997
S. Germer, *Taken on the spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in *Bilder der Macht - Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, a cura di S. Germer-M.F. Zimmermann, Klinkhardt & Biermann, München, pp. 17-36.

Gigli 1856
O. Gigli, *L'emigrazione dei Senesi dopo l'assedio del 1554, dipinto del sig. Enrico Pollastrini*, «Lo Spettatore: rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale», 2/7, 17 febbraio, pp. 77-78.

Ginex 2005
G. Ginex, *«Pittura di genere»: lo sguardo sul popolo*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, 2002), a cura di M. Hansmann-M. Seidel, Marsilio, Venezia, pp. 303-330.

Ginsborg 2007
P. Ginsborg, *Romanticismo e Risorgimento: l'io, l'amore e la nazione*, in *Storia d'Italia: Annali*, 22: *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti-P. Ginsborg, Einaudi, Torino, pp. 5-67.

Ginsborg 2012
P. Ginsborg, *European Romanticism and the Italian Risorgimento*, in *The Risorgimento Revisited. Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, a cura di S. Patriarca-L. Riall, Palgrave Macmillan, Houndmills, pp. 18-36.

Gioberti 1845
V. Gioberti, *Del primato morale e civile degli italiani, prima edizione di Losanna fatta sulla seconda belgia*, 2 voll., S. Bonamici e Compagnia, Lausanne.

Gioberti 1847
V. Gioberti, *Il Gesuita moderno*, Bonamici e Compagni, Lausanne.

Gioli 1905
M. Gioli, *Il rivolgimento toscano e l'azione popolare (1847-1860). Dai ricordi familiari del marchese Ferdinando Bartolommei*, Barbera, Firenze.

Gioli 2008
A. Gioli, *Un quadro, un museo, una città. Virtù civiche e vicende nazionali*, in *Patrimonio artistico e identità cittadina. Storia del Museo Civico «Giovanni Fattori» di Livorno*, a cura di I. Amadei-V. Carpita-M. Patti, Debatte, Livorno, pp. 7-14.

Giornale dell'Esposizione italiana 1862
La esposizione italiana del 1861. Giornale con incisioni e gli atti ufficiali della R. commissione edito da Andrea Bettini, Stamperia Sarpiana, Firenze.

Giovanni delle Bande Nere 1854
E.P., *Giovanni delle Bande Nere, statua in gesso di Temistocle Guerrazzi*, «Bullettino delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italiai», 1/6, 9 febbraio, pp. 42-45.

Giulini 1760
G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano, ne' secoli bassi*, 9 voll., nella Stampería di Giambattista Bianchi, Milano.

Gli emigrati di Vicenza ai fratelli Milanesi 1848
Gli emigrati di Vicenza ai fratelli Milanesi (14 giugno 1848), «L'Avvenire d'Italia: giornale di politica, scienze sociali ed arti», I, 1, 22 giugno, p. 4.

Gli Esuli di Parga 1831
Gli Esuli di Parga quadro storico di F. Hayez, Bettoni, Milano.

Gli esuli di Siena scheda s.d.
Enrico Pollastrini, *Gli Esuli di Siena*, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, scheda ICCD OA: 09-00267164.
URL: <oai:culturaitalia.it:museiditalia-work_66435> [consultato il 20 gennaio 2019].

Gloria-Toffanin 1977
A. Gloria, *Cronaca di Padova dal 10 dicembre 1849 al 2 giugno 1867*, introduzione e note di G. Toffanin Jr., LINT, Trieste.

Goodden 2008
A. Goodden, *Madame de Staël: the dangerous exil*, Oxford University Press, New York.

Gossman 2007
L. Gossman, *The Making of a Romantic Icon: The Religious Context of Friedrich Overbeck's 'Italia and Germania'*, «Transactions of the American Philosophical Society», 97/5, pp. 1-101.

Gozzoli-Mazzocca 1979
«Lettor mio, hai tu spasimato? No. Questo libro non è per te» (Cesare Cantù, Margherita Pusterla, 1838). Stampe romantiche a Brera, catalogo della mostra (Milano, 1979), a cura di M.C. Gozzoli-F. Mazzocca, Centro Di, Firenze, pp. 14-22.

Gozzoli-Mazzocca 1983
Hayez, catalogo della mostra (Milano, 1983), a cura di M.C. Gozzoli-F. Mazzocca, Electa, Milano.

Grempler 2013
M. Grempler, *La Battaglia di Legnano*, in *Verdi Handbuch*, seconda edizione ampliata, a cura di A. Gerhard-U. Schweikert, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 411-417.

Grewe 2009
C. Grewe, *Christliche Allegorie und jüdische Identität in Eduard Bendemanns «Gefangene Juden in Babylon»*, in *«An den Wassern Babylons saßen wir»: Figurationen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann*, catalogo della mostra (Lübeck, 2009-10), a cura di A. Bastek-M. Thimann, Imhof, Petersberg, pp. 41-56.

Gualandi 2014
M.L. Gualandi, *L'antichità classica: le fonti per la storia dell'arte*, Carocci, Roma.

Guasti 1857
C. Guasti, *Necrologio*, «Giornale storico degli Archivi toscani», 1, pp. 232-237.

Guerrazzi 1836
[F.D. Guerrazzi], *L'assedio di Firenze: capitoli XXX di Anselmo Gualandi. – Seconda edizione*, 5 voll., Baudry, Bossange et C.[ie], Paris.

Guerrazzi 1847 [1845]
F.D. Guerrazzi, *Sopra le condizioni della odierna letteratura italiana* (1845), in *Scritti*, Le Monnier, Firenze, pp. 191-218.

Guerrazzi-Martini 1891
F.D. Guerrazzi, *Lettere*, per cura di F. Martini, L. Roux & C., Torino-Roma.

Guerrieri Borsoi 1986
M.B. Guerrieri Borsoi, *D'Ancona, Vitale, detto Vito*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 397-402.

Guida-Lucarelli-Spetsieri Beschi 1986
Risorgimento greco e filellenismo italiano: lotte, cultura, arte, catalogo della mostra (Roma, 1986), a cura di F. Guida-E. Lucarelli-C. Spetsieri Beschi, Edizioni del Sole, Roma.

Guidi 2007
L. Guidi, *Donne e uomini del Sud sulle vie dell'esilio. 1848-60*, in *Storia d'Italia: Annali*, 22: *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti-P. Ginsborg, Einaudi, Torino, pp. 225-252.

Haskell 1978a [1971]
F. Haskell, *Gli antichi maestri nella pittura francese dell'Ottocento* (1971), in *Arte e Linguaggio della Politica*, S.P.E.S., Firenze, pp. 137-164.

Haskell 1978b [1971]
F. Haskell, *La ricostruzione del passato nella pittura dell'Ottocento* (1971), in *Arte e Linguaggio della Politica*, S.P.E.S., Firenze, pp. 123-135.

Haskell 1978c [1975]
F. Haskell, *Michelangelo e qualche suo biografo* (1975), in *Arte e Linguaggio della Politica*, S.P.E.S., Firenze, pp. 165-180.

Haskell 1997
F. Haskell, *Le immagini della storia: l'arte e l'interpretazione del passato* (1993), Einaudi, Torino.

Haskell-Penny 1981
F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven-London.

Havely 2011
Dante in the nineteenth century: reception, canonicity, popularization, a cura di N. Havely, Lang, Oxford-New York.

Hayez-Mazzocca 1995
F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di F. Mazzocca, trascrizione di C. Ferri, Neri Pozza, Vicenza.

de Herdt 2015
Jean-Pierre Saint-Ours: un peintre genevois dans l'Europe des Lumières, catalogo della mostra (Genève, 2015), a cura di A. de Herdt, Musée d'art et d'histoire, Genève.

Hobhouse Broughton 1813
J.C. Hobhouse Broughton, *A Journey through Albania, and other provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople during the years 1809 and 1810*, 2 voll., second edition, J. Cawthorn, London.

Honour 1993 [1968]
H. Honour, *Neoclassicismo* (1968), Einaudi, Torino.

Honour 2007 [1979]
H. Honour, *Il romanticismo* (1979), nota introduttiva di F. Mazzocca, Einaudi, Torino.

Hunt 2010 [2007]
L. Hunt, *La forza dell'empatia: una storia dei diritti dell'uomo* (2007), traduzione di P. Marangon, Laterza, Roma.

Ihring 1999
P. Ihring, *Die beweinte Nation: Melodramatik und Patriotismus im* romanzo storico risorgimentale, Niemeyer, Tübingen.

Incisa della Rocchetta 1956
Bartolomeo Pinelli, catalogo della mostra (Roma, 1956), a cura di G. Incisa della Rocchetta, prefazione di V. Mariani, Istituto Grafico Tiberino, Roma.

International Exhibition 1862
International Exhibition 1862. Official catalogue of the Fine Art Department, Truscott, Son, & Simmons, London.

International Exhibition. Sculpture 1871
International Exhibition. Sculpture, «Art Journal», 1 novembre, pp. 267-269.

I pellegrini polacchi 1833
I pellegrini polacchi, «La voce della Ragione: giornale filosofico, teologico, politico, istorico, letterario», 7/37, 15 novembre, pp. 49-55.

Isabella 2006
M. Isabella, *Exile and nationalism: the case of the Risorgimento*, «European History Quarterly», 36/4, pp. 493-520.

Isabella 2009
M. Isabella, *«Apostles of the Nation and Pilgrims of Freedom»: Religious Representations of Exile in Nineteenth-Century Europe*, in *Diaspora Identities: Exile, Nationalism and Cosmopolitanism in Past and Present*, a cura di S. Lachenicht-K. Lachensohn, Campus, Frankfurt am Main-New York, pp. 68-92.

Isabella 2011a
M. Isabella, *Esilio*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di A.M. Banti-A. Chiavistelli-L. Mannori-M. Meriggi, Laterza, Bari, pp. 65-74.

Isabella 2011b
M. Isabella, *Risorgimento in esilio: l'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni* (2009), Laterza, Bari.

Josenhans 2017
Artists in exile: expressions of loss and hope, catalogo della mostra (New Haven, 2017), a cura di F.V. Josenhans, Yale University Press, New Haven.

Jouhaud 1843
Napoleone Giotti [C. Jouhaud], *Giano della Bella: narrazione storica (1293-1294)*, «La rosa di maggio o collezione di inediti componimenti di amena letteratura», 4, pp. 207-282.

Jouhaud 1847
N. Giotti [C. Jouhaud], *Giano Della Bella: dramma storico [...] premessovi Un Discorso Storico sui Municipj Italiani nel Medio-Evo*, Mariani, Firenze.

Jouhaud 1856
N. Giotti [C. Jouhaud], *L'esiglio dei sanesi quadro a olio del professore Enrico Pollastrini*, «Gazzetta della provincia di Lodi e Crema», 12, 22 marzo, pp. 90-92.

Kalembka 1973
S. Kalembka, *L'emigrazione democratica polacca e Mazzini, 1832-1847*, in *Mazzini e la Polonia*, Tip. Città Nuova della Panom, Roma, pp. 53-75.

Kalman 2017
J. Kalman, *Orientalizing the Jew: Religion, Culture and Imperialism in Nineteenth-Century France*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.

Keisch 1978
Abschied – Reise – Heimkehr: eine Motivgruppe zwischen Empfindsamkeit und Biedermeier, catalogo della mostra (Ost-Berlin, 1978), a cura di C. Keisch, Schädlich, Berlin.

Kirchner 2014
T. Kirchner, *Ausdruckstheorien von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, in *Tronies. Das Gesicht in der frühen Neuzeit*, atti del convegno (München, 2011), a cura di D. Hirschfelder-L. Krempel, Mann, Berlin, pp. 11-24.

Kitschen 2010
F. Kitschen, *Die Rückkehr des «Marcus Sextus» in Wort und Bild. Ein Paradigma der deutschen Rezeption französischer Kunst um 1800*, in *Dialog und Differenzen. 1789-1870: Deutsch-Französische Kunstbeziehungen*, a cura di I. Jansen-F. Kitschen, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 223-240.

Körner 2009
A. Körner, *The Risorgimento's literary 'canon' and the aesthetics of reception: some methodological considerations*, «Nations and Nationalism», 15/3, pp. 410-418.

Körner 2011
H. Körner, *Paris-Düsseldorf: die französische Malerei und die Düsseldorfer Malerschule*, in *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung: 1819-1918*, 2 voll., catalogo della mostra (Düsseldorf, 2011-12), a cura di B. Baumgärtel, Imhof, Petersberg, I, pp. 88-101.

Korchane 2016
Figures de l'exil sous la Révolution: de Bélisaire à Marcus Sextus, catalogo della mostra (Vizille, 2016), a cura di M. Korchane, Musée de la Révolution Francaise, Vizille.

Kroll 2005
T. Kroll, *La rivolta del patriziato: il liberalismo della nobiltà nella Toscana del Risorgimento*, prefazione di S. Soldani, Olschki, Firenze.

Kunstausstellung in der Gallerie Luxemburg 1831
Kunstausstellung in der Gallerie Luxemburg zu Paris im October 1830, zum Besten der im Juli Verwundeten, «Kunst-Blatt», 12/6, 25 gennaio, pp. 21-23.

L'esprit de la Bible 1831
L'esprit de la Bible, contenant les jugements des plus célèbres écrivains sur la Bible et les plus beaux passages de ce livre, traduits ou imités par les meilleurs poètes français, Castel de Courval, Paris.

L'esule di Oporto 1849
L'esule di Oporto, martire illustre della italica indipendenza. Sonetti degli emigrati lombardi professore Giovanni Brigati e Giovanni Balestrieri dedicati ai nobilissimi e chiarissimi signori fratelli Litta, Cassone, Torino.

L'Iride o il Dono di Moda 1834
L'Iride o il Dono di Moda pel capo d'anno e pei giorni onomastici, Sonzogno, Milano.

Landon 1827
C.P. Landon, *Annales de l'École Française des Beaux-Arts*, Landon, Paris.

Langdale 1998
A. Langdale, *Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's concept of the Period Eye*, «Art history», 21, pp. 479-497.

Langer 2013
A. Langer, *Die optische Dimension: Szenentypen, Bühnenräume, Kostüme, Dekorationen, Bewegung, Tanz*, in *Verdi Handbuch*, seconda edizione ampliata, a cura di A. Gerhard-U. Schweikert, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 270-297.

Lankheit 1988
K. Lankheit, *Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento: Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bruckmann, München.

Lastri 1791-95
M. Lastri, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura Toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*, 2 voll., Pagni & Bardi, Firenze.

Lavizzari 1859-63
L. Lavizzari, *Escursioni nel cantone Ticino*, Veladini e Comp., Lugano.

Le sale di Brera 1831
Le sale di Brera (Articolo III.º), «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», 4/111, 16 settembre, pp. 441-442.

Leoni-Toffanin 1976
C. Leoni, *Cronaca segreta de' miei tempi, 1845-1874*, a cura di G. Toffanin jr., Rebellato, Cittadella.

Le statue del Comm. Vela 1865
Le statue del Comm. Vela e il futuro palazzo del Museo, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 2/14, 5 ottobre, pp. 111-112.

Lettera di una Giovinetta 1856
Ad un'amica, Lettera di una Giovinetta intorno al quadro del Pollastrini, «Lo Spettatore, rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale», 2/11, 16 marzo, pp. 123-125.

Levi 1906
P. Levi L'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura italiana; con 150 illustrazioni nel testo e 28 tavole*, Roux e Viarengo, Roma-Torino.

Levis Sullam 2007
S. Levis Sullam, *«Dio e il Popolo»: la rivoluzione religiosa di Giuseppe Mazzini*, in *Storia d'Italia: Annali*, 22: *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti-P. Ginsborg, Einaudi, Torino, pp. 401-422.

Livorno ribelle 2000
Livorno ribelle: dalle riforme liberali all'estrema difesa della città (1847-1849), atti del seminario e catalogo della mostra (10 maggio-6 giugno 1999), Comune di Livorno, Livorno.

Londonio 1841
C.G. Londonio, *Dei quadri storici – Appendice del traduttore*, in G.E. Lessing, *Frammenti della seconda parte del Laocoonte [...]. Traduzione dall'originale tedesco coll'aggiunta di alcune note e d'un appendice del* C.G. *Londonio*, Bernardino, Milano, pp. 61-82.

Luzzi 2004
J. Luzzi, *Did Italian Romanticism Exist?*, «Comparative Literature», 56/2, pp. 168-191.

Machiavelli 1826
N. Machiavelli, *Opere di Niccolò Machiavelli, cittadino e segretario fiorentino*, 1, s.e., Italia.

Maestri di Brera 1977
Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano.

Maetzke 1987
Il Museo statale d'arte medievale e moderna in Arezzo, a cura di A.M. Maetzke, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze.

Maggi 2016
M. Maggi, *La storia come pensiero e come azione*, in *Croce e Gentile: la cultura italiana e l'Europa*, a cura di M. Ciliberto, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.
URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/la-storia-come-pensiero-e-come-azione_%28Croce-e-Gentile%29/> [consultato il 19 gennaio 2019].

Maggio Serra 1993
L'Ottocento: Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea Torino. Catalogo delle opere esposte, a cura di R. Maggio Serra, Fabbri, Milano.

Mammucari 2015
Briganti laziali: testimonianze incise di un'immagine, catalogo della mostra (Roma, 2015), a cura di R. Mammucari, LuoghInteriori, Città di Castello.

Marchi 1981
Da via Galilei a Banditella: cronache del «Ricovero» ed appendice sulle sue opere d'arte, a cura di V. Marchi, O. Debatte & figli, Livorno.

Marcolino 1540
Le sorti di Francesco Marcolino da Forlì intitolate giardino di pensieri allo illustrissimo signore Hercole Estense Duca di Ferrara, Francesco Marcolino da Forlì, Venezia.

Marin 2013
S.V. Marin, *Considerations regarding the Place of Chronicon Altinate in the Venetian Historical Writing*, «Revue des études sud-est européennes», 51/1-4, pp. 83-103.

Marinelli-Mazzariol-Mazzocca 1989
Il Veneto e l'Austria, catalogo della mostra (Verona, 1989), a cura di S. Marinelli-G. Mazzariol-F. Mazzocca, Electa, Milano.

Martorelli 2005
Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1902. Dal Romanticismo al Simbolismo, catalogo della mostra (Napoli, 2005-2006), a cura di L. Martorelli, Electa Napoli, Napoli.

Mascilli Migliorini 1984
L. Mascilli Migliorini, *Il mito dell'eroe: Italia e Francia nell'età della Restaurazione*, Guida, Napoli.

Mauri 1834
A. Mauri, *Il cantico degli ebrei schiavi in Babilonia*, in *Imilda novella quinta di un maestro di scuola aggiuntavi una novella intitolata ancora una tragedia di Davide Bertolotti*, Sonzogno, Milano.

Mauri 1835
Il Libro dell'Adolescenza compilato da Achille Mauri, Pirotta, Milano.

Mayer 2004
K. Mayer, *Mythos und Monument. Die Sprache der Denkmäler im Gründungsmythos des italienischen Nationalstaates, 1870-1915*, SH-Verlag, Köln.

Mazzanti 1954
G. Mazzanti, *Uno statuario dell'Ottocento: Temistocle Guerrazzi*, «Rivista di Livorno», 1, pp. 16-22 (estratto).

Mazzini 1847 [1839]
[G. Mazzini], *Colpo d'occhio sul movimento letterario italiano dopo il 1830* (1839), in *Scritti letterari di un italiano vivente*, 3, Tipografia della Svizzera italiana, Lugano, pp. 275-322.

Mazzini 1850
G. Mazzini, *Cenni e documenti intorno all'insurrezione lombarda e alla guerra regia del 1848*, Imprimerie S. Gentori, Laquiens et Comp., Bruxelles.

Mazzini 1862 [1837]
G. Mazzini, *Dell'amor patrio di Dante* (1837), in *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. – Edizione diretta dall'autore*, 2, G. Daelli, Milano, pp. 19-40.

Mazzini 1938 [1861]
G. Mazzini, *Note autobiografiche* (London, 25 marzo 1861), in *Scritti politici editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, Galeati, Imola («Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini»; LXXVII).

Mazzini-Mayer-Linaker 1907
Lettere di Giuseppe Mazzini ad Enrico Mayer e di Enrico Mayer a Giuseppe Mazzini, con introduzione e note di A. Linaker, Bemporad & Figlio, Firenze.

Mazzini-Tognoli 1993
G. Mazzini, *La pittura moderna in Italia* (1841), a cura di A. Tognoli, Clueb Bologna.

Mazzocca 1989
F. Mazzocca, *I repertori figurati come modelli storiografici e di gusto*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, 2 voll., a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Mazzotta, Milano, I, pp. 224-236.

Mazzocca 1994
F. Mazzocca, *Francesco Hayez: catalogo ragionato*, Motta, Milano.

Mazzocca 1998a
Hayez: dal mito al bacio, catalogo della mostra (Padova, 1998-99), a cura di F. Mazzocca, Marsilio, Venezia.

Mazzocca 1998b
Scritti d'arte del primo Ottocento, a cura di F. Mazzocca, Ricciardi, Milano-Napoli.

Mazzocca 2005
Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea, catalogo della mostra (Genova, 2005), a cura di F. Mazzocca, Skira, Milano.

Mazzocca 2007
F. Mazzocca, *La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale*, in *Storia d'Italia: Annali*, 22: *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti-P. Ginsborg, Einaudi, Torino, pp. 721-743.

Mazzocca 2010
F. Mazzocca, *Soldati e pittori soldati. Epopea e cronaca della guerra nella pittura di battaglie del Risorgimento italiano*, in *1861. I pittori del Risorgimento*, catalogo della mostra (Roma, 2010-11), a cura di F. Mazzocca-C. Sisi, con la collaborazione di A. Villari, Skira, Milano, pp. 21-39.

Mazzocca-Sisi 2003
I Macchiaioli: prima dell'Impressionismo, catalogo della mostra (Padova, 2003-2004), a cura di F. Mazzocca-C. Sisi, Marsilio, Venezia.

Mazzocca-Sisi 2010
1861. I pittori del Risorgimento, catalogo della mostra (Roma, 2010-11), a cura di F. Mazzocca-C. Sisi, con la collaborazione di A. Villari, Skira, Milano.

Mellini 1984
G.L. Mellini, Francesco *Peloso collezionista di contemporanei*, «Labyrinthos», 3/5-6, pp. 82-120.

Mellini 1987
G.L. Mellini, Francesco *Peloso collezionista di contemporanei*, «Labyrinthos», 6/12, pp. 72-73.

Messrs. Foggo's Picture 1822
C., *Messrs. Foggo's Picture: The Representation of the People of Parga burning their Dead, prior to their voluntarily Exile in June, 1819*, «The Literary Speculum», 1/6, aprile, pp. 426-432.

Michel 1904
E. Michel, *F.D. Guerrazzi e le cospirazioni politiche in Toscana dall'anno 1830 all'anno 1835*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma-Milano.

Michelon 1969
M. Michelon, *Il generale Giovanni Durando e la difesa di Vicenza nel maggio-giugno 1848*, Museo del Risorgimento, Vicenza.

Mickiewicz 1833a
A. Mickiewicz, *Livre des pèlerins polonais, traduit du polonais d'Adam Mickiewicz, par le comte Ch. de Montalembert, suivi d'un Hymne à la Pologne, par F. de La Mennais*, E. Renduel, Paris.

Mickiewicz 1833b
A. Mickiewicz, *Il libro dei pellegrini polacchi di Adamo Mickiewicz. Con un proemio di Montalembert ed un Inno alla Polonia, di Lamennais*, s.l.

Mila 1983
M. Mila, *Lettura dell'«Attila» di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», 17, pp. 247-276.

Millocca 2005
F. Millocca, *Leoni, Pier Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 604-606.

Minarini 2014
G. Minarini, *Giuseppe Verdi e l'allestimento di «Attila» a La Fenice: Venezia 17 marzo 1846*, Edizioni Cooperativa Firenze 2000, Firenze.

Mini 1852
C. Mini, *Gli ultimi anni della Repubblica di Siena. Racconto storico dal 1552 al 1558*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

Miraglia 1859
B. Miraglia, *Cronaca letteraria*, «Rivista contemporanea», 7/17, pp. 417-427.

Moisé 1843
F. Moisé, *Illustrazione storico-artistica del Palazzo de' Priori, oggi Palazzo Vecchio, e dei monumenti della piazza*, Ricordi & Jouhaud, Firenze.

Moisé 1845
F. Moisé, *Storia della Toscana dalla fondazione di Firenze fino ai nostri giorni*, 1, Batelli e Compagni, Firenze.

Mole 2008
T. Mole, *Ways of Seeing Byron*, in *Byron: The Image of the Poet*, a cura di C. Kenyon Jones, University of Delaware Press, Newark, pp. 68-78.

Mondini-Zani 1981
Paolo Tosio: un collezionista bresciano dell'Ottocento, catalogo della mostra (Brescia, 1981-82), a cura di M. Mondini-C. Zani, Grafo, Brescia.

Mongeri 1861
G. Mongeri, *Mauro Conconi pittore, 1815-1860: commemorazione*, P. Agnelli, Milano.

de Monluc 1628
B. de Monluc, *Comentari di stato, e di guerra del sig. Biaggio di Monluc, maresciallo di Francia, libri sette*, per Marc'Antonio Belpieri, Cremona.

Montalembert 1833
C. de Montalembert, *Avant-propos du traducteur*, in A. Mickiewicz, *Livre des pélerins polonais, traduit de polonais d'A. Mickiewicz par le comte C. de Montalembert; suivie d'un Hymne à la Pologne par F. de Lamennais*, Eugène Renduel, Paris, pp. I-LXXV.

Morachioli 2013
S. Morachioli, *L'Italia alla rovescia: ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Edizioni della Normale, Pisa.

Morandini 2018
M. Morandini, *Raccontare il '48. Lessico, simboli e immagini del racconto rivoluzionario tra il 1848 e l'unità*, tesi di dottorato, Universitàt Autonoma de Barcelona.
URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/461993> [consultato il 27 febbraio 2019].

Morelli 1915 [1901]
D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari, pp. 3-41.

Morelli-Villari 2002-2004
D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, 2 voll., a cura e con un'introduzione di A. Villari, Bibliopolis, Napoli.

Motta 2013
A. Motta, *Nievo e gli esili «d'un italiano»*, in *«Terra Aliena». L'esilio degli intellettuali europei*, atti del convegno (Padova-Venezia, 2012), a cura di D.O. Cepraga-A. Vranceanu Pagliardini, Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, pp. 127-146.

Müller 2012
O. Müller, *Literatur im Exil: zur Konstitution romantischer Autorschaft in Frankreich und Italien*, Klostermann, Frankfurt am Main.

Muraro-Biggi 1998
M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902: l'immagine e la scena*, Marsilio, Venezia.

Museo Civico Giovanni Fattori 1999
Museo Civico Giovanni Fattori: l'Ottocento, Ospedaletto (Pisa), Pacini.

Musiani 2018
E. Musiani, *Il dibattito parlamentare e la «questione veneta»*, in *Il Veneto nel Risorgimento: dall'impero absburgico al Regno d'Italia*, a cura di F. Agostini, Franco Angeli, Milano, pp. 41-56.

Mussini-Anzoletti 1893
Epistolario artistico di Luigi Mussini colla vita di lui scritta da Luisa Anzoletti, Gatti, Siena.

Mustoxidi-Duval 1820
A. Mustoxidi, A. Duval, *Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga; ouvrage écrit originairement en grec, par un Parga-niote, et traduit en français par un des ses compatriotes. Publié par Amaury Duval*, Brissot-Thivars et Corréard, Paris.

Nada 1966
N. Nada, *Carlo Alberto nella storiografia dei secoli XIX e XX*, in *Dallo Stato assoluto allo Stato costituzionale. Storia del regno di Carlo Alberto (dal 1831 al 1848)*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Torino, pp. 1-25.

Nannini 2015
A. Nannini, *Pollastrini, Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 621-623.

Negri 1973
R. Negri, *Cagnoli, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 324-325.

Negri-Sironi 2015
A. Negri, M. Sironi, *Censorship of the Visual Arts in Italy, 1815-1915*, in *Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century Europe: Arresting Images*, a cura di R.J. Goldstein-A.M. Nedd, Palgrave & Macmillian, London, pp. 191-219.

Niccolini 1833 [1819]
G.B. Niccolini, *Nabucco*, in *Tragedie di Giovanni Battista Niccolini Fiorentino*, 2 voll., Tipografia Elvetiva, Capolago, I, pp. 57-80.

Niccolini-Vannucci 1866
Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini raccolti da Atto Vannucci, 2 voll., Le Monnier, Firenze.

Nicodemi 1962
G. Nicodemi, *Francesco Hayez*, 2 voll., Ceschina, Milano.

Nievo 1936 [1855]
I. Nievo, *Quesito settimo. Scienze politiche. «Delle Emigrazioni, e della loro diversa indole nella Storia antica e moderna* (1855), in G. Solitro, *Ippolito Nievo. Studio biografico con documenti inediti esumazioni e 15 tavole fuori testo*, Tipografia del Seminario, Padova, pp. 186-188.

Nievo 1981 [1867]
I. Nievo, *Le confessioni d'un Italiano*, a cura di M. Gorla, Arnaldo Mondadori, Milano.

Nocilli 2013
M. Nocilli, *I Profughi di Parga nella produzione umanistica italiana*, relazione presentata al *XXXIX Congresso Internazionale di Storia Militare*. Annuncio dell'intervento consultabile all'URL:
<http://goo.gl/nLYfcC> [consultato il 27 febbraio 2017].

Nussbaum 2013
M.C. Nussbaum, *Political emotions: why love metters for justice*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London.

Odorici 1855
F. Odorici, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, 4, Gilberti, Brescia.

Omodeo 1940
A. Omodeo, *La leggenda di Carlo Alberto nella recente storiografia*, Einaudi, Torino.

Onori della città di Padova a Dante 1864
Onori della città di Padova a Dante, «Giornale del Centenario di Dante Allighieri», 4, 10 marzo, pp. 25-28.

Opinioni intorno alle epigrafi per le Statue di Dante e Giotto 1865
Opinioni intorno alle epigrafi per le Statue di Dante e Giotto, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 2/18, 2 novembre, pp. 142-144.

Orlandini 1856
F.S. Orlandini, *Gli Esuli Sanesi, dipinto del Professore Enrico Pollastrini*, «Lo Spettatore: rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale», 2/33, 17 agosto, p. 405.

Orlandini 1864
F.S. Orlandini, *A Dante e Carlo Alberto, intagliati nella stessa gemma* (giugno 1855), in *Alcuni versi*, coi tipi di M. Cellini e C., Firenze, p. 73.

Ottley 1866
H. Ottley, *A biographical and critical dictionary of recent and living painters and engravers: forming a supplement to Bryan's dictionary of painters and engravers, as edited by George Stanley*, H.G. Bohn, London.

Ozanam 1841
F. Ozanam, *Dante e la filosofia cattolica nel tredicesimo secolo*, traduzione italiana di Pietro Molinelli, Tipografia dei Classici Italiani, Milano.

Padua, 1. October 1865
Padua, 1. October, «Neue Freie Presse», 396, 5 ottobre.

Paladino 1990
L. Paladino, *Michele Rapisardi nelle collezioni catanesi*, Giuseppe Maimone, Catania.

Palma 1975
M. Palma, *Cappelletti, Licurgo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 718-719.

Pandolfini casa d'aste 2009
Pandolfini casa d'aste: dipinti, disegni e sculture dei secc. XIX e XX: 6 aprile 2009, Pandolfini, Firenze.

Panofsky 1999 [1939]
E. Panofsky, *Iconografia e iconologia: introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento* (1939), in *Il significato delle arti visive*, introduzione di E. Castelnuovo-M. Ghelardi, Einaudi, Torino, pp. 31-57.

Panzetta 2003
A. Panzetta, *Guerrazzi, Temistocle*, in *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., AdArte, Borgaro, I, p. 447.

Padova 14 maggio 1865
Padova 14 maggio, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 1/22, 15 maggio, p. 258.

Paolozzi-Strozzi 1978
Luigi Sabatelli (1772-1850). Disegni e Incisioni, catalogo della mostra (Firenze, 1978), a cura di B. Paolozzi-Strozzi, Olschki, Firenze.

Papone-Rebora 2018
E. Papone, S. Rebora, *Immagini di pietra: riflessioni sulla fotografia e scultura a Genova nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Studi di storia dell'arte in ricordo di Franco Sborgi*, a cura di L. Lecci-P. Valenti, De Ferrari, Genova, pp. 357-377.

Paravia 1833
P.A. Paravia, *Alla contessa Ottavia Masino di Mombello – Epistola*, «L'Iride o il Dono di Moda pel capo d'anno e pei giorni onomastici», 1, pp. 127-132.

Pareri sull'epigrafi di Dante e Giotto 1865
Pareri sull'epigrafi di Dante e Giotto, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 2/21, 23 novembre, pp. 165-166.

Parravicini 1837
L.A. Parravicini, *Giannetto opera che ottenne dalla società fiorentina dell'istruzione elementare il premio promesso all'autore del più bel libro di lettura morale ad uso de' fanciulli*, 3, Pietro Ostinelli, Como.

Pavanello 1983
Venezia nell'Ottocento: immagini e mito, catalogo della mostra (Venezia, 1983-84), a cura di G. Pavanello, Electa, Milano.

Pazzi 1887
E. Pazzi, *Ricordi d'arte di Enrico Pazzi statuario*, Tipografia Cooperativa, Firenze.

P.C. 1850
P.C., *Nuovo memoriale veneto della rivoluzione nelle provincie venete negli anni 1848-49*, Grimaldo, Venezia.

Pellizzaro 1905
G.B. Pellizzaro, *F.D. Guerrazzi e le arti belle*, Longitano, Costa & C., Adernò.

Peloso 2015
P.F. Peloso, *Peloso, Antonio Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, p. 204 (con rimando all'edizione digitale. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-francesco-peloso_(Dizionario-Biografico)/>).

Perraivos-Gherardini 1819
C. Perraivos, *Storia di Suli e di Parga contenente la loro cronologia, le loro guerre e specialmente quelle de' Sulioti con Ali-Bascià, Principe della Grecia scritta in greco-volgare da Byk Pso Psxe La Aoka e tradotta in lingua italiana dal ragioniere Carlo Gherardini*, Borsani, Milano.

Petrioli 2004
P. Petrioli, *Gaetano Milanesi: Erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Accademia Senese degli Intronati, Siena.

Petrizzo 2011
A. Petrizzo, *Feste e rituali*, in *Atlante culturale del Risorgimento: lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di A.M. Banti-A. Chiavistelli-L. Mannori-M. Meriggi, Laterza, Bari, pp. 75-85.

Petrizzo 2013a
A. Petrizzo, *'The Garibaldi of the sixteenth Century': Francesco Ferrucci and the heroes of the Risorgimento*, «Journal of Modern Italian Studies», 18/2, 145-156.

Petrizzo 2013b
A. Petrizzo, *«Un uomo morto». L'iconografia di Francesco Ferrucci nel primo Ottocento: temi, circolazione, usi*, in *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, a cura di V. Fiorino-G.L. Fruci-A. Petrizzo, Edizioni ETS, Pisa, pp. 67-88.

Petrizzo 2018
A. Petrizzo, *Un dipinto (quasi a caso) e i nuovi media del XIX secolo. Introduzione*, «Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 130/1, pp. 5-16.
URL: <http://journals.openedition.org/mefrim/3621> [consultato il 10 febbraio 2019].

Pezzi 1827
[F. Pezzi], *Esposizione di Brera. – Dipinti dell'Hayez*, «Gazzetta di Milano», 260, 17 settembre, pp. 1029-1032.

Pinto 1974
Romanticismo storico: celebrazioni per il centenario di Francesco Domenico Guerrazzi, catalogo della mostra (Firenze, 1973-74), a cura di S. Pinto, Centro Di, Firenze.

Pinto 1982
S. Pinto, *Arte e Risorgimento a misura di Garibaldi*, in *Garibaldi: arte e storia*, catalogo della mostra (Roma, 1982), Centro Di, Firenze, pp. 18-26.

Pinto 1988
G. Pinto, *Della Bella, Giano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 680-686.

Piperata 1940
C. Piperata, *Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844)*, Cedam, Padova.

Pisani 1861
C. Pisani, *Sulla esposizione di Firenze lettere*, Stampa della Gazzetta del Popolo, Torino.

Pisani 2006
C. Pisani, *Paradisi, Luigi; Ussi, Stefano, Esule con famiglia*, Mantova, Museo della Città.
URL: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/XA120-00045/> [consultato il 20 gennaio 2019].

Pochini 1819
A. Pochini, *I Pargi ossia Ipparco e Despo: cantica*, Tipografia del Seminario, Padova.

Podestà 1843
G. Podestà, *Sulla Esposizione di Belle Arti. Lettere*, «Il Gondoliere», 11/66, 19 agosto, pp. 261-262.

Poesie bibliche 1832
Poesie bibliche tradotte da celebri italiani ed illustrate con note, I, Tipografia de' Classici Italiani, Milano.

Pogt 1980
H.A. Pogt, *Hermann Püttmann. Miszellaneen zur Kunstkritik im Vormärz*, Atalas-Verlag, Münster.

Polidori 1847
F.L. Polidori, *Cronichon venetum vulgo altinate quod prius editum an. MDCCCXLV iuxta codicem patriarch. veneti seminarii denuo prodit ex ms. codice reg. bibliothecae dresdensis*, «Archivio Storico Italiano. - Appendice», 5, pp. 9-128.

Polish Exiles. By William Allan 1841
Polish Exiles. By William Allan, R.A., President of the Royal Scottish Academy of Painting, «The Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences &c.», 1269, 15 maggio, p. 316.

Ponte 1967
G. Ponte, *Bernabò Silorata, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 9, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, p. 139.

Pouqueville 1805
F.-C.-H.-L. Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'empire othoman, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, 3 voll., Gabon, Paris.

Prange 2010
R. Prange, *Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien: zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur*, in *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, a cura di V. Krieger-R. Mader, Böhlau, Wien-Köln-Weimar, pp. 125-167.

Profezie di Daniel 1845
Le profezie di Daniel nei capitoli VII, VIII, IX, XI, XII interpretate mercè il rigore della cronologia e l'autorità della storia, Tipografia e Libreria Elvetica, Capolago.

Püttmann 1839
H. Püttmann, *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. – Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte*, Wigand, Leipzig.

Querci 2011
Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, 2011), a cura di E. Querci, Allemandi, Torino.

Quondam 2011
A. Quondam, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Donzelli, Roma.

Raczynski 1836
A. Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 1, Rénouard, Paris.

von Radziewsky 1983
E. von Radziewsky, *Kunstkritik im Vormärz: dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule*, Brockmeyer, Bochum.

Raffaeli 1845
P. Raffaelli, *Addio dell'esule*, in *Prose e versi pubblicati a vantaggio d'un asilo d'infanzia da erigersi in Pisa come monumento alla memoria del dott. Luigi Frassi*, Marchini, Firenze, pp. 102-103.

Raffet 1878
A. Raffet, *Note et croquis*, Amand-Durand, Paris.

Raggi 1865
O. Raggi, *Della statua di Dante Alighieri innalzata in Firenze il XIV Maggio MDCCCLXV, storia curiosa e genuina con documenti*, Zanichelli, Modena.

Ragguaglio storico 1846
Ragguaglio storico di quanto è avvenuto in Roma e in tutte le provincie dello stato pontificio in seguito del perdono accordato dalla santità di N.S. Papa Pio IX come dal suo editto del 16 luglio 1846, pei tipi di Angelo Ajani, Roma.

Rajna 1921
P. Rajna, *I centenari danteschi passati e il centenario presente*, «Nuova Antologia», 56/296, pp. 5-37.

Rambaldi-Tamburini 1856
Benvenuto Rambaldi da Imola illustrato nella vita e nelle opere e di lui commento latino sulla Divina Commedia *di Dante Alighieri voltato in italiano dall'avvocato* Giovanni *Tamburini*, 2, Galeati, Imola.

Rao 1992
A.M. Rao, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, prefazione di G. Galasso, Guida, Napoli.

Rapisardi 1889
E. Rapisardi, *Vita e opere di Michele Rapisardi e cenni biografici del padre*, Giachetti, Prato.

Raponi 2008
N. Raponi, *Mauri, Achille*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 361-366.

Rasi 2016
R. Pasi, *Paolo Costa. Letterato, poeta, educatore, filosofo, patriota (Ravenna, 1771-Bologna 1836)*, Longo, Ravenna.

Regaldi 1834
G. Regaldi, *L'esilio di Dante*, in D.S., *Dei poeti* Carcano *e Regaldi*, «Ricoglitore italiano e straniero», 1/1, pp. 470-474.

Renzoni 1997
S. Renzoni, *Pittori e scultori attivi a Pisa nel XIX secolo*, Pacini, Ospedaletto (Pisa).

Ribner 1986
J.P. Ribner, *«Le peuple de Dieu»: Old Testament Motifs of Legislation, Prophecy, and Exile in French Art between the Empires*, tesi di dottorato, New York University.

Ribner 2014
J.P. Ribner, *On a Repainting by Millet*, «Nineteenth-Century Art Worldwide», 13/1.
URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring14/ribner-on-a-repainting-by-millet> [consultato il 20 aprile 2018].

Ricci 1891
C. Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri, con illustrazioni e documenti*, Hoepli, Milano.

Ripa 1603
C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria inventione*, appresso Lepido Facij, Roma.

Rößler 2011
J. Rößler, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in *Goethe-Handbuch. Supplemente*, 3: *Kunst*, a cura di A. Beyer-E. Osterkamp, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 343-351.

Romani 2018
R. Romani, *Sensibilities of the Risorgimento: reason and passions in political thought*, Brill, Leiden-Boston.

Romano 1991 [1978]
G. Romano, *Studi sul paesaggio* (1978), Einaudi, Torino.

Romussi 1875
C. Romussi, *Milano nei suoi monumenti*, Brigola, Milano.

Rosada 1988
B. Rosada, *Storia di una cronaca. Un secolo di studi sul «Chronicon Altinate»*, «Quaderni Veneti», 7, pp. 155-180.

Rosadi 1916
G. Rosadi, *La vita e l'opera di Antonio Ciseri, con 105 illustrazioni*, Fratelli Alinari Editori, Firenze.

Rosci 1994
M. Rosci, *Firenze 1861: la prima esposizione nazionale italiana*, «Ottocento», 23, pp. 11-18.

von Rosen 2003
V. von Rosen, *Offenes Kunstwerk*, in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, a cura di U. Pfisterer, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 256-258.

Rosenblum 1993
R. Rosenblum, *Essay de synthèse: les 'Sabines'*, in *David contre David*, atti del convegno (Paris, 1989), a cura di R. Michel, 2 voll., La documentation Française, Paris, I, pp. 459-470.

Rossetti 1846
G. Rossetti, *Il veggente in solitudine*, s.e., Italia.

Rossi 1845
La cronaca veneta detta altinate di autore anonimo in latino preceduta da un commentario del prof. Antonio Rossi, «Archivio Storico Italiano», 8, pp. 1-228.

Rubin 1973
J.H. Rubin, *Oedipus, Antigone and Exiles in Post-Revolutionary French Painting*, «Art Quarterly», 36, pp. 141-171.

Rubin 1977
J.H. Rubin, *Guérin's painting of Phèdre and the Post-Revolutionary Revival of Racine*, «The Art Bulletin», 59/4, pp. 601-618.

Rusconi 1853
C. Rusconi, *Le emigrazioni italiane da Dante ai nostri giorni precedute da un sunto storico dei casi d'Italia nei primi tredici secoli*, 2 voll., Tipografia e Stereotipia del Progresso, Torino.

Ruzzier-Zivkovic 2011
Cesare Dell'Acqua (1821-1905): graficne studije in akvaralne risbe, catalogo della mostra (Piran, 2011), a cura di D. Ruzzier-M. Zivkovic, Obalne Galerije, Piran.

Sabatelli 1900
Cenni biografici sul Cav. Prof. Luigi Sabatelli scritti da lui medesimo e raccolti dal figlio Gaetano, Pittore, Reggiani, Milano.

Sacchi 1831
D. Sacchi, G. Sacchi, *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1831*, «Il Nuovo Ricognitore», 7/2, 81, settembre, pp. 633-676.

Saltini 1862
G.E. Saltini, *Le arti belle in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai di nostri*, Le Monnier, Firenze.

Sanacore 2008
M. Sanacore, *Religione clericale e anticlericalismo religioso. Il monumentalismo postrisorgimentale e le statue di Livorno a Garibaldi*, in *Garibaldi: visione nazionale e prospettiva internazionale*, atti del convegno (Livorno 2007), a cura di P.F. Giorgetti, ETS, Pisa, pp. 197-226.

Sani 1970
C*ecioni scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 1970), a cura di B. Sani, Centro Di, Firenze.

Santangelo 1954
Museo di Palazzo Venezia: catalogo delle sculture, a cura di A. Santangelo, De Luca, Roma.

Sarti 2011 [1997]
R. Sarti, *Giuseppe Mazzini: la politica come religione civile* (1997), postfazione di S. Mattarelli, Laterza, Roma-Bari.

Sartori 2003-2004
E. Sartori, *L'impatto della rivoluzione polacca del 1830 nel dibattito politico e intellettuale in Francia e Italia*, tesi di laurea, Universita Ca' Foscari, Venezia.
URL:<https://www.unive.it/media/allegato/dipartimenti/studi_storici/annali%202004-05/sartori.pdf> [consultato il 20 febbraio 2019].

Scalvini 1860
G. Scalvini, *L'esule*, in *Scritti di Giovita Scalvini*, ordinati per cura di N. Tommaseo, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., Firenze, pp. 265-295.

von Schlosser 1930
J. von Schlosser, *Vom modernen Denkmalkultus*, in *Bibliothek Warburg: Vorträge 1926-1927*, Teubner, Leipzig-Berlin, pp. 1-21.

Schröder-Plock 2012
N. Schröder-Plock, *Théodore Géricault als Ausstellungskünstler*, tesi di dottorato, Universität Bern.
URL:<http://www.zb.unibe.ch/download/eldiss/10schroeder-plock_n.pdf> [consultato il 27 febbraio 2017].

Schulze 2005
T. Schulze, *Dante Alighieri als nationales Symbol Italiens (1793-1915)*, Niemeyer, Tübingen.

Scolari 1843
E.L. Scolari, *Un episodio della lega lombarda: racconto patrio*, Gaspare Truffi, Milano.

Scotti 1997
M. Scotti, *Foscolo, Ugo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 457-473.

Seletti 1883
E. Seletti, *La città di Busseto, capitale un tempo dello stato Pallavicino – Memorie storiche*, 2, Tipografia Bortolotti di Dal Bono e C., Milano.

Sells 1986
C. Sells, *After the «Raft of the Medusa»: Gericault's later projects*, «The Burlington Magazine», 128/1001, agosto, pp. 563-571.

Selvatico 1841
P. Selvatico, *Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing*, «Rivista Europea», 4/4, 12, pp. 345-353.

Selvatico 1842
P. Selvatico Estense, *Esposizione di Belle Arti in Venezia nell'agosto del 1842*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze, Lettere, Arti e Varietà», 5/4, pp. 46-76.

Selvatico 1845
P. Selvatico, *La famiglia del pescatore sulla spiaggia del mare, quadretto ad olio di Eugenio Bosa per commissione del cav. Gio. Battista Giustinian*, «Gemme d'arti italiane», 1, pp. 115-117.

Selvatico 1847
P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni: con 70 vignette in legno ed una tavola in rame studi di P. Selvatico per servire di guida estetica*, Ripamonti Carpano, Venezia.

Selvatico 1850
P. Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 4 agosto 1850*, Grimaldo, Venezia, pp. 7-34.

Selvatico 1862
P. Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nella Esposizione Nazionale seguita in Firenze nel 1861. Osservazioni*, Tipografia Antonelli, Padova.

Selvatico 1869
P. Selvatico, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Sacchetto, Padova.

Selvatico 2007 [1842]
P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri* (1842), edizione anastatica con indici e postfazione di A. Auf der Heyde, Edizioni della Normale, Pisa.

Ser Giovanni Fiorentino 1832
Ser Giovanni Fiorentino, *Giano della Bella, gran popolano, è cacciato di Firenze. Suo ritratto*, in *Novelle antiche e moderne*, Bettoni, Milano, p. 287.

Sergent-Marceau 1827
S.M. [A.L.F. Sergent-Marceau], *Kunstausstellung in Mailand 1826*, «Kunst-Blatt», 8/63, 6 agosto, p. 252.

Sertoli 1982
R. Sertoli Salis, *Antonio Caimi, pittore valtellinese e lombardo (1811-1878)*, Ramponi, Sondrio.

Seymour 2008
M.J. Seymour, *The Babylon Captivity in Art and Culture*, in *Babylon: Myth and Reality*, catalogo della mostra (London, 2008), a cura di I.L. Finkel-M.J. Seymour, British Museum Press, London, pp. 150-153.

Sgarbozza 2008
I. Sgarbozza, *Mazza, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 485-487.

Sgarbozza 2012
I. Sgarbozza, *Artisti dissidenti tra prima e seconda Repubblica Romana*, in *Roma fuori di Roma: l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli-S. Grandesso-C. Mazzarelli, Campisano, Roma, pp. 363-377.

Simonato 2018
L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano.

Simone 1965
Saverio Altamura: pittore, patriota foggiano nell'autobiografia, nella critica e nei documenti; 48 tavole fuori testo, a cura di M. Simone, prefazione di B. Molajoli, Studio Ed. Dauno, Foggia.

Sisi 1987
Disegni dell'Ottocento dalla collezione Batelli, catalogo della mostra (Firenze, 1987-88), a cura di C. Sisi, Olschki, Firenze.

Sisi 1991
C. Sisi, *Questioni accademiche in margine a Piagentina*, in *Gli anni di Piagentina: natura e forma dell'arte dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, 1991), a cura di G. Matteucci, Artificio, Firenze, pp. 193-203.

Sisi 1999
C. Sisi, *Percorso di Enrico Pollastrini*, in *Museo Civico Giovanni Fattori: l'Ottocento*, Pacini, Ospedaletto (Pisa), pp. 49-58.

Sisi 2010a
C. Sisi, *Gli affetti e la «dipintura» del popolo*, in *1861: i pittori del Risorgimento*, catalogo della mostra (Roma, 2010-11), a cura di F. Mazzocca-C. Sisi, con la collaborazione di A. Villari, Skira, Milano, pp. 41-53.

Sisi 2010b
Monumenti del Giardino Puccini: un luogo del Romanticismo in Toscana, a cura di C. Sisi, Polistampa, Firenze.

Sisi 2016
C. Sisi, *Selvatico e i generi della pittura*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno (Venezia, 2013), a cura di A. Auf der Heyde-M. Visentin-F. Castellani, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 79-97.

Sisi-Spalletti 1994
La cultura artistica a Siena nell'Ottocento, a cura di C. Sisi-E. Spalletti, Monte dei Paschi, Siena.

Sismondi 1817-19
J.C.L. Simonde de Sismondi, *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, 16 voll., Giusti, Italia [Milano].

Società promotrice di Torino 1864
Società promotrice delle belle arti in Torino – Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXIII esposizione aperta il 4 maggio 1864, V. Bona, Torino.

Sofia 2004
F. Sofia, *Le fonti bibliche nel Primato Italiano di Vincenzo Gioberti*, «Società e Storia», 27, pp. 747-762.

Solera-Verdi 1839
L'esule: poesia di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi, G. Canti, Milano.

Solitro 1978
G. Solitro, *Fatti e figure del Risorgimento*, introduzione di S. Cella, Rebellato, Quarto d'Altino.

Sontag 2003
S. Sontag, *Regarding the pain of others*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Sorba 2009
C. Sorba, Attila *and Verdi's historical imagination*, «Cambridge Opera Journal», 21/3, pp. 241-248.

Sorba 2011
C. Sorba, *Ernani hats: Italian opera as a repertoire of political symbols during the Risorgimento*, in *The Oxford handbook of the new cultural history of music*, a cura di J.F. Fulcher, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 428-451.

Sorba 2015
C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari.

van Soust de Borckenfeldt 1858
A. van Soust de Borckenfeldt, *L'école belge de peinture en 1857: étude sur l'état présent de l'art en Belgique et sur son avenir*, Émile Flatau, Bruxelles-Leipzig.

Sozzini 1842
A. Sozzini, *Diario delle cose avvenute in Siena dal 20 luglio 1550 al 20 giugno 1555 […] con altre narrazioni e documenti relativi alla caduta di quella Repubblica*, «Archivio Storico Italiano», 2, pp. 1-478.

Spalletti 1975
E. Spalletti, *Per Antonio Ciseri: un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. - Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 5/2, pp. 563-778.

Spalletti 1978
E. Spalletti, *Lorenzo Bartolini e il dibattito teorico sull'imitazione artistica della natura*, in *Lorenzo Bartolini: mostra delle attività di tutela*, catalogo della mostra (Prato, 1978), Centro Di, Firenze, pp. 100-162.

Spalletti 1982
E. Spalletti, *Ciseri, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 12-16.

Spalletti 1985
E. Spalletti, *Gli anni del Caffé Michelangelo: 1848-1861*, De Luca, Roma.

Spalletti 2002
E. Spalletti, *Duprè*, Electa, Milano.

Spalletti-Sisi 1991
E. Spalletti, C. Sisi, *Difficoltà di Ciseri*, in *Omaggio ad Antonio Ciseri, 1821-1891. Dipinti e disegni delle Gallerie Fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 1991), a cura di E. Spalletti-C. Sisi, Centro Di, Firenze, pp. 11-19.

von Stackelberg 1825
O.M. von Stackelberg, *Costumes et usages des peuples de la Grèce moderne, gravés d'après les dessins exécutés sur les lieux en 1811*, s.e., Roma.

de Staël 1802
A.L.G. de Staël-Holstein, *Delphine*, 4 voll., Paschoud, Genève.

de Staël 1814
A.L.G. de Staël-Holstein, *L'Alemagna*, 3 voll., Silvestri, Milano.

Storia del Risorgimento 1848
Storia del Risorgimento italiano: con documenti, 2, Tipografia di Giuseppe Cassone, Torino.

Strong 2004
R. Strong, *Painting the past: the victorian painter and british history*, Random House, London.

Sur le livre des Pèlerins polonais 1833
Sur le livre des Pèlerins polonais, «L'ami de la religion», 77/2140, 13 agosto, pp. 81-85.

Suster 1887
G. Suster, *Del pittore Albano Tomaselli di Strigno memoria compilata e pubblicata [...] per l'inaugurazione della lapide commemorativa consacratagli dai suoi concittadini col ritratto dipintogli da Antonio Zona disegnato da Eugenio Prati*, Zippel, Trento.

Talamo 1971
G. Talamo, *Botta, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 364-371.

Tarandaité 2005
D. Tarandaité, *Valentino Vankavičiaus kūriniai Lietuvoje*, «Lietuvos Dailės Muziejaus metraštis», 9, pp. 36-54.

Targioni-Tozzetti 1911
G. Targioni-Tozzetti, *Per lo scoprimento del gruppo marmoreo «L'Esule» di Temistocle Guerrazzi sul piazzale del Ricovero di Mendicità a Livorno (il XII d'agosto del MCMIV)*, in *Pagine commemorative*, Meucci, Livorno, pp. 5-11.

Tenca 1841
C. Tenca, *Bassirilievi dell'antico arco di Porta Romana ora esistenti sul ponte di Porta Romana*, «Cosmorama pittorico», 7/44, pp. 350-352.

Tenca 1846
C. Tenca, *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia*, «Rivista Europea», n.s., 4/1, febbraio, pp. 206-227.

Tenca 1998 [1846]
C. Tenca, *Esposizione di belle arti nell'I.R. Palazzo di Brera* (1846), in *Scritti d'arte* (1838-1859), a cura di A. Cottignoli, Clueb, Bologna, pp. 117-141.

Terzoli 2007
M.A. Terzoli, *Con l'incantesimo della parola: Foscolo scrittore e critico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Tittoni 2010
Il Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo, catalogo della mostra (Roma, 2010-11), a cura di M.E. Tittoni, Gangemi, Roma.

Tobia 1997
B. Tobia, *La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», 109/1, pp. 75-87.

Tommaseo 1860
N. Tommaseo, *Della famiglia e della vita di Giovita Scalvini segnatamente domestica*, in *Scritti di Giovita Scalvini*, ordinati per cura di N. Tommaseo, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., Firenze, pp. 199-227.

Tommaseo 1861
N. Tommaseo, *L'esilio*, «Museo di famiglia. Rivista illustrata», 1/4, aprile, pp. 130-132.

Traniello 2001
F. Traniello, *Gioberti, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 94-107.

Trastulli 2005
F. Trastulli, *Levi, Isacco Gioacchino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 769-770.

Trempler 2013
J. Trempler, *Katastrophen: ihre Entstehung aus dem Bild*, Wagenbach, Berlin.

Trivulzio di Belgiojoso 2011 [1849]
C. Trivulzio di Belgiojoso, *Il 1848 a Milano e a Venezia: con uno scritto sulla condizione delle donne*, a cura di S. Bortone, Feltrinelli, Milano.

Tsigakou 1991
Through romantic eyes: European images of nineteenth-century Greece from the Benaki Museum, Athens, catalogo della mostra (Washington, 1991), a cura di F.-M. Tsigakou, Art Services International, Alexandria (VA).

Tsolkas 2016
I.D. Tsolkas, *Regaldi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 723-725.

Tucci 2005
F. Tucci, *Le passioni allo specchio: «Mitleid» e sistema degli affetti nel teatro di Lessing*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma.

Ugolini 1980
R. Ugolini, *Gli esuli italiani in Belgio nel Risorgimento*, «Archivio Trimestrale», 3/6, pp. 471-477.

Ugoni 1836
C. Ugoni, *Vita e scritti di Giuseppe Pecchio*, Baudry, Paris.

Uno sguardo alla esposizione di Firenze 1852a
Uno sguardo alla pubblica esposizione di Belle Arti in Firenze, «L'Arte», 2/84, 20 ottobre.

Uno sguardo alla esposizione di Firenze 1852b
Uno sguardo alla pubblica esposizione di Belle Arti in Firenze, «L'Arte», 2/88, 4 novembre.

Urbani 2002
B. Urbani, *«I profughi di Parga»: fortune poétique et iconographique d'un thème patriotique*, «Italies», 6. URL: <http://italies.revues.org/2012> [consultato il 6 aprile 2015].

Vagnoli 2012
V. Vagnoli, *Morelli, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 601-606.

Valli 2017
F. Valli, *Canova artista 'contemporaneo'*, «Studi neoclassici», 5, pp. 71-79.

Valli 2018a
F. Valli, *Il fondo Hayez dell'Accademia di Brera: i disegni*, in *Sotto il cielo d'Egitto: un capolavoro ritrovato di Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Trento, 2018-19), a cura di E. Rollandini, Museo del Castello del Buonconsiglio, Trento, pp. 79-83.

Valli 2018b
F. Valli, *Studi di Hayez per «Valenza Gradenigo». Compianto veneziano*, in *Hayez: un capolavoro ritrovato*, catalogo della mostra (Milano, 2018-19), a cura di O. Cucciniello, METS, Milano, pp. 20-29.

Vallini 2000
U. Vallini, *Mauro Conconi, pittore malnatese*, «La Cava: storie e personaggi malnatesi», 7, pp. 55-64.

Vallone 1979
A. Vallone, *Il Foscolo e il foscolismo nella cultura dell'Ottocento*, ‹‹Accademie e biblioteche d'Italia››, 5, pp. 331-356.

Vannucci 1844
A. Vannucci, *Sulla storia fiorentina discorsi [...] estratti dalle* Letture per la gioventù, coi tipi della Galileiana, Firenze.

Vannucci 1856a
A. Vannucci, *L'emigrazione da Siena dipinta da Enrico Pollastrini*, «Le Arti del Disegno», 7, 15 febbraio, pp. 49-50.

Vannucci 1856b
A. Vannucci, *I primi tempi della libertà fiorentina*, Le Monnier, Firenze.

Vannucci 1857a
[A. Vannucci], *Giano della Bella. – I Maccabei. Quadri del prof. Antonio Ciseri*, «Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno», 1/1, pp. 302-306.

Vannucci 1857b
[A. Vannucci], *I primi quattro secoli della letteratura italiana, lezioni di Caterina Franceschi Ferrucci, Firenze, Barbèra, Bianchi e Co. 1857*, «Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno», 1/1, pp. 81-87.

Vannucci 1887
A. Vannucci, *I martiri della libertà italiana, dal 1794 al 1848*, settima edizione illustrata con molte aggiunte tratte da documenti inediti o recentemente stampati, 2 voll., Giuseppe Prato, Milano.

Veca 2012
I. Veca, *Il Perdono di Pio: la ricezione dell'editto di amnistia negli Stati del papa (1846)*, in *Parole in azione: strategie comunicative e ricezione del discorso politico in Europa fra Otto e Novecento*, a cura di P. Finelli-G.L. Fruci-V. Galimi, Le Monnier Università, Firenze, pp. 71-98.

Vela 1865
V. Vela, *Lettera del commend. Vela*, «Il Comune: periodico non politico d'interessi amministrativi e varietà», 2/15, 12 ottobre, p. 119.

Venedig, 22. Juli 1865
Venedig, 22. Juli, «Die Presse», 18/203, 25 luglio.

Venezia, 18 marzo 1846
Carteggio particolare. – Venezia, 18 marzo, «Gazzetta musicale di Milano», 5/12, 22 marzo, pp. 94-95.

Verdi-Cammarano 1849
La Battaglia di Legnano. Tragedia lirica in quattro atti di Salvatore Cammarano posta in musica da Giuseppe Verdi, rappresentata per la prima volta nel Teatro Argentina il Carnevale 1848 al 1849, Tipografia di Clemente Puccinelli, Roma.

Verdi-Solera 1846
Attila: dramma lirico in un prologo e tre atti. Poesia di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi da rappresentarsi nel gran Teatro La Fenice nella stagione di Carnovale e Quadragesima del 1845-46, Giuseppe Molinari, Venezia.

Versioni bibliche di Agostino Cagnoli 1842
Bibliografia. - Versioni bibliche di Agostino Cagnoli. – Reggio, coi tipi Torreggiani, 1842. (Dai nn. 29 e 30, 11 e 19 ult. ottobre, del Tiberino), «Giornale Letterario-Scientifico Modenese», 5, pp. 471-475.

Viennet 1820
J.P.G. Viennet, *Parga: poème, imprimé au bénéfice des Parganiotes*, Delaunay, Paris.

Viganò 2015
M. Viganò, *Testi civili e politici delle tipografie della Svizzera italiana dall'età dei Lumi all'unità d'Italia*. URL: <http://www.giornalismoe-

storia.it/wp-content/uploads/2015/02/20097141642214marinovigano.pdf> [consultato il 27 febbraio 2017].

Villari 1850
P. Villari, *Lezioni sulla storia politica e letteraria di Firenze*, Tipografia Italiana, Firenze.

von Waldenburg 1852
M. von Waldenburg, *Briefe aus Frankreich an Herrn Direktor W. von Schadow*, Medau, Prag.

Wiener Kunstausstellung 1841
Die Kunstausstellung im Jahre 1841, «*Wiener Zeitung*», 112, 23 aprile, p. 830; 113, 24 aprile, pp. 834-835.

Wille 1995
H. Wille, *«Die trauernden Juden im Exil» von Eduard Bendemann*, «Wallraff-Richartz-Jahrbuch», 56, pp. 307-316.

Wuhrmann 1994
S. Wuhrmann, *Le tremblement de terre entre peinture de genre et peinture d'histoire: de Jean-Pierre Saint-Ours à Léopold Robert*, «Kunst + Architektur in der Schweiz», 45, pp. 330-339.

X.Y.Z. 1856
X.Y.Z., *L'esilio volontario dei Senesi. Quadro a olio del professore Enrico Pollastrini*, «Rivista Contemporanea», 3/6, 31, 25 aprile, pp. 569-585.

Yates 1951
F. Yates, *Transformations of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14/1-2, pp. 92-117.

Yorick 1861
[P. Coccoluto Ferrigni], *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861 di Yorick figlio di Yorick: Guida critico-descrittiva con la Pianta della Esposizione*, edizione seconda con molte e importantissime aggiunte e correzioni, Andrea Bettini, Firenze.

Yousefzadeh 2011
M. Yousefzadeh, *City and nation in the Italian unification: the national festivals of Dante Alighieri*, Palgrave Macmillan, New York.

Zamponi 1847
F. Zamponi, *Giano della Bella si esilia da Firenze*, in *Cento rimembranze italiane rideste per cura di Florindo Zamponi ed illustrate da 100 incisioni in rame*, 1, Gesualdo Borgiotti, Firenze, pp. 331-340.

Zanker 1997
P. Zanker, *La maschera di Socrate: l'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino.

Zanotto 1861
F. Zanotto, *Palazzo Ducale di Venezia*, 4, Antonelli, Venezia.

Zanotto 2017 [1864]
F. Zanotto, *Storia veneta: in centocinquanta tavole inventate e disegnate da Giuseppe Gatteri* (1852, 1864[2]), 2 voll., ristampa anastatica della seconda edizione, Dario De Bastiani editore, Vittorio Veneto.

Zatti 2002
Musei Civici di Pavia: la quadreria dell'Ottocento, a cura di S. Zatti, Skira, Milano.

Zimmermann 1997
M.F. Zimmermann, *Der Prozeß der Zivilisation und der Ort der Gewalt: Zur Darstellung von Gegenwart und Geschichte seit der Aufklärung*, in *Bilder der Macht - Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, a cura di S. Germer-M.F. Zimmermann, Klinkhardt & Biermann, München, pp. 37-88.

Zimmermann 2006
M.F. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875-1900*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin.

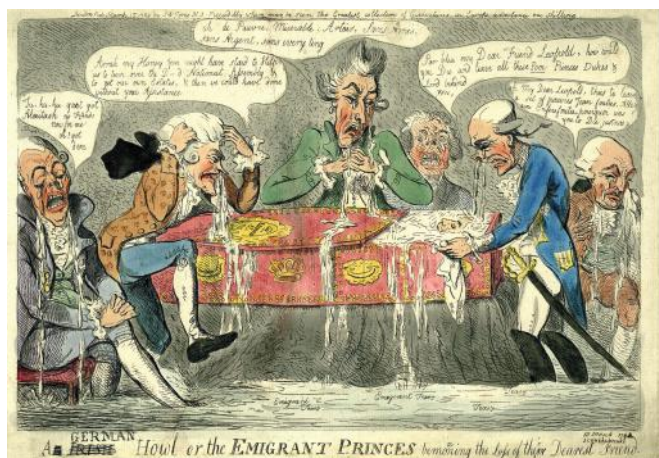
Zobi 1852
A. Zobi, *Storia civile della Toscana, dal 1827 al 1848*, 4, Luigi Molini, Firenze.

Tavole a colori

Crediti fotografici

Fig. 4, 47-48, Tav. II: Web Gallery of Art; Fig. 7: Rouen, Musée des Beaux Arts; Figg. 8, 10, 13, Tav. V: Milano, Accademia di Belle Arti di Brera; Fig. 14, 34: Milano, Pinacoteca di Brera; Fig. 15, Tav. IV: Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia; Fig. 21, 58, Tav. XVII: Pavia, Musei Civici; Fig. 22: Atene, Museo Benaki; Fig. 25: The Yorck Project; Fig. 26: Paris, Depot du Centre nationale des arts plastiques; Figg. 27-28: Breno (BS), Raccolte artistiche e archeologiche del Museo Camuno; Fig. 31, 82, Tav. XVIII: Firenze, Galleria d'arte moderna; Fig. 35-36, 38, 40, Tav. X: Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori; Fig. 39: Bologna, Casa Carducci; Fig. 46, 49, Tav. XI: Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana, collezione Città di Lugano; Fig. 54: Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes; Fig. 61: Google Art Project; Fig. 63: per gentile concessione del Polo Museale del Lazio – Museo del Palazzo di Venezia; F ig. 65, 73: Roma, Galleria Apolloni della Repubblica Romana; Fig. 69: Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts; Fig. 71: Pistoia, Museo Civico; Fig. 75: Mantova, Museo di Palazzo San Sebastiano; Fig. 81: New York, Metropolitan Museum of Art; Fig. 83: Marie-Lan Nguyen; Fig. 85: Warszawa, Muzeum Narodowe; Fig. 87: Google Cultural Institute; Tav. VI: Saporetti Immagini d'Arte; Tav. VIII: su concessione della Fondazione Torino Musei; Tav. XII: Roma, Galleria Bordoni; Tav. XIII: Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti; Tav. XVI: su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali; Tav. XIX: Adhikara Art Gallery and Museum; Tav. XX: Bologna, Museo Civico del Risorgimento. L'editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte, là dove non è stato possibile rintracciarli per chiedere la loro debita autorizzazione.

Tav. I. *Esilio*, xilografia, in C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Facio, Roma 1603, p. 134.

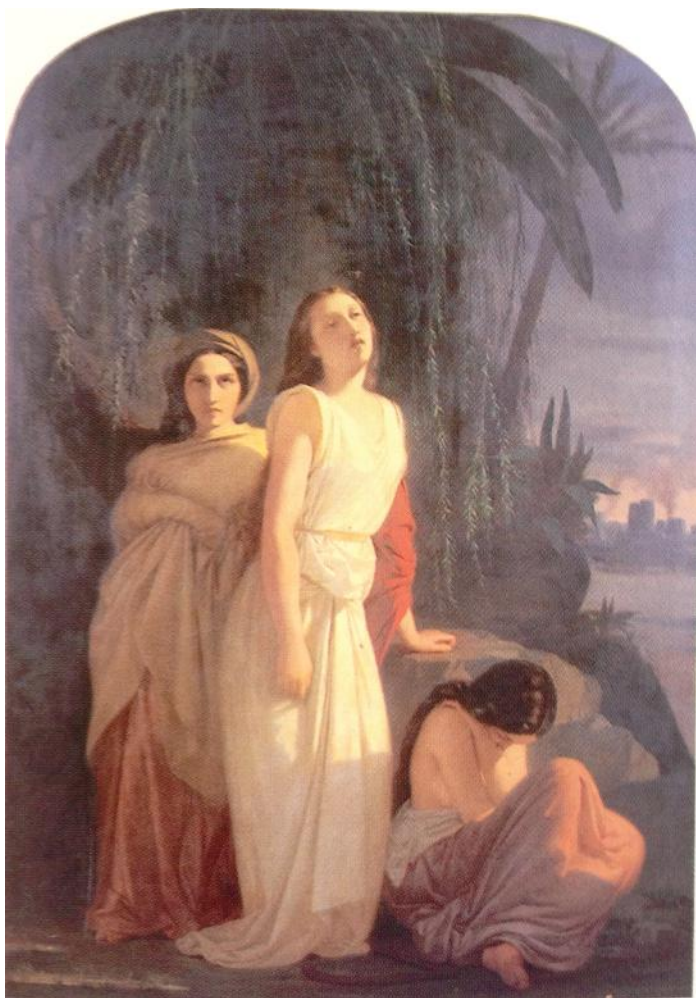
Tav. II. P.-N. Guérin, *Le Retour de Marcus Sextus*, 1799, olio su tela. Paris, Musée du Louvre.

Tav. III. I. Cruikshank (inv. et inc.), *Émigrés francesi davanti alla bara dell'imperatore Leopoldo II: «~~An Irish~~ A German Howl or The Emigrant Princes bemo[u]ning the loss of their Dearest Friend»*, 15 marzo 1792, incisione acquerellata. Collezione privata.

Tav. IV. F. Hayez, *I profughi di Parga*, 1826-31, olio su tela. Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia. Intero e particolare.

Tav. V. F. Hayez, Studio per *I Profughi di Parga*: particolare di uomo che rivolge l'ultimo sguardo alla patria, disegno su carta. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fondo storico, f. 726 (taccuino giallo).

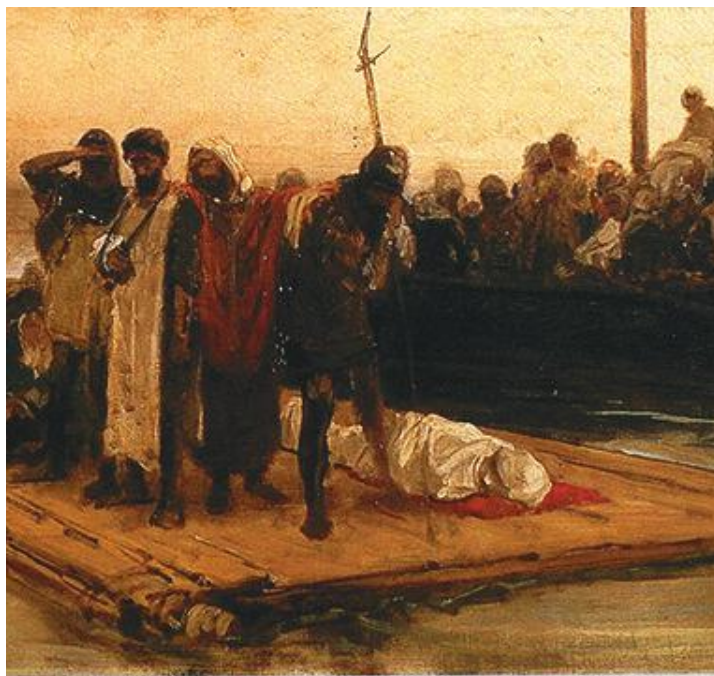
Tav. VI. F. Hayez, *Maddalena penitente*, 1833, olio su tela. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

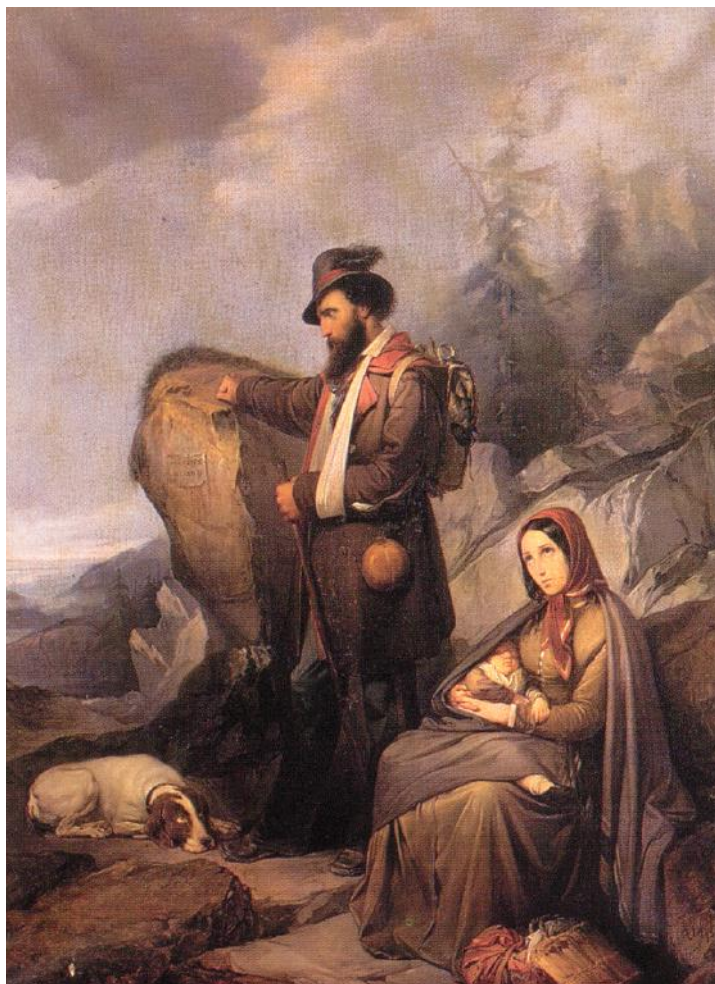
Tav. VII. E. Bendemann, *Die trauernden Juden im Exil*, 1832, olio su tela. Collezione privata.

Tav. VIII. A. Caimi, *Servitù d'Israele con torre di Babele (Le figlie di Giuda in Babilonia)*, 1852-53, olio su tela. Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea.

Tav. IX. M. Rapisardi, *Le Vergini di Sion piangono su i monti di Salem la patria perduta*, 1854, olio su tela. Collezione privata.

Tav. X. E. Pollastrini, *Gli Esuli Sanesi*: bozzetto della composizione, olio su tela. Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.

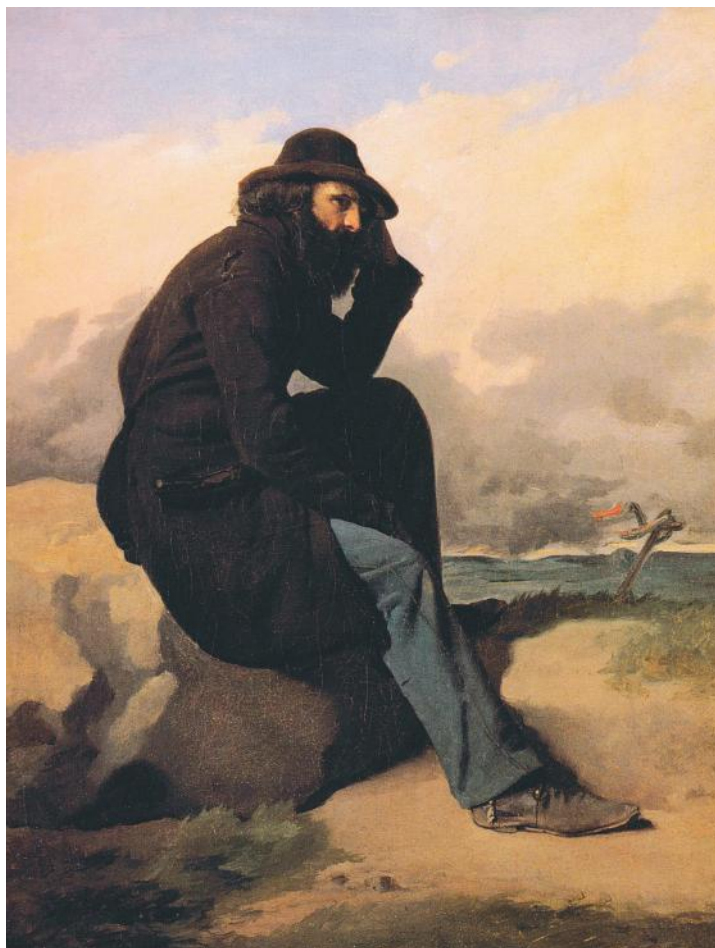
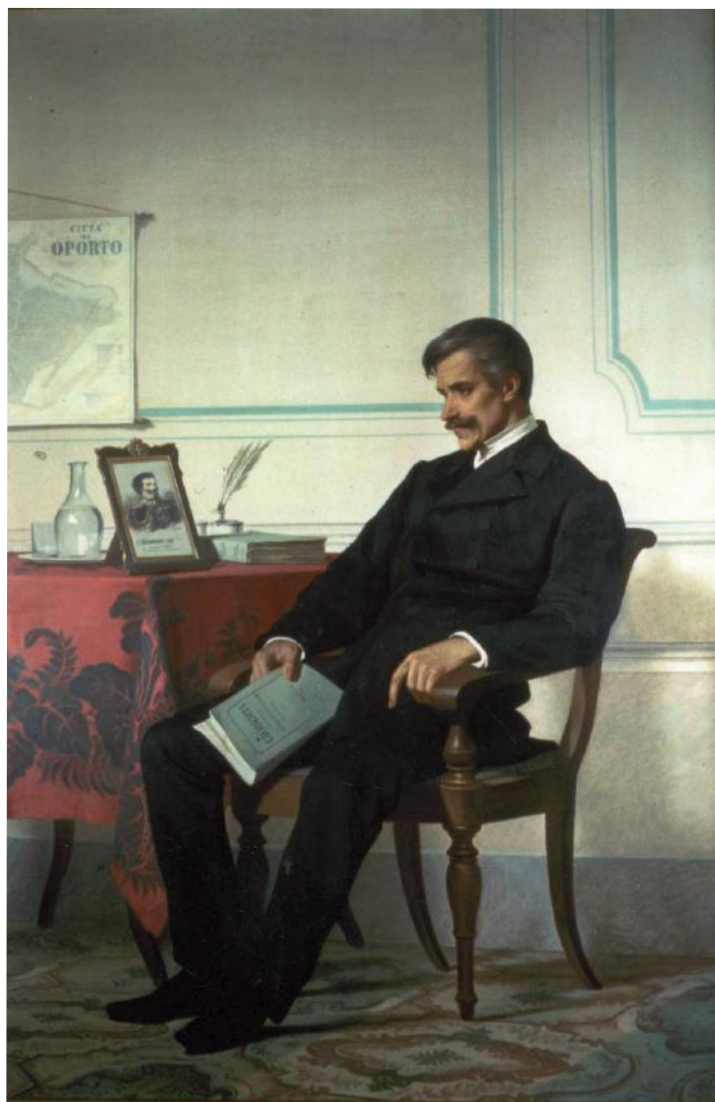
Tav. XI. A. Ciseri, *La partenza di Giano Della Bella per il volontario esilio*, 1844-49, olio su tela. Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana, collezione Città di Lugano.

Tav. XII. C. Dell'Acqua, *Gli esuli milanesi accolti a Brescia dopo la distruzione della loro città nel 1162 da parte di Federico Barbarossa*, 1857, olio su tela. Roma, Galleria Bordoni. Intero e particolare.

Tav. XIII. D. Morelli, *I profughi di Aquileia ovvero I fondatori di Venezi*a, olio su tela. Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti. Intero e particolare.

Tav. XIV. T. Guerrazzi, *L'Esule in atto di porre il pie' sulla terra straniera*, 1850, foto storica scattata probabilmente in occasione dell'Esposizione Nazionale a Firenze nel 1861.

Tav. XV. S. Ussi, *L'esule che dall'Alpe guarda verso l'Italia*, 1852, olio su tela. Collezione privata.

Tav. XVI. S. Ussi, Studio di uomo barbuto per *L'esule che dall'Alpe guarda verso l'Italia*, matita ed acquerello su carta. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

Tav. XVII. G. Trecourt, *George Byron sulle sponde del mare ellenico*, 1850 ca., olio su tela. Pavia, Musei Civici.

Tav. XVIII. D. Petterlin, *Dante seduto in riva all'Adriatico*, 1860-65, olio su tela. Firenze, Galleria d'arte moderna.

Tav. XIX. A. Ciseri, *L'esule*, ante 1863, olio su tela. Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana, collezione Città di Lugano.

Tav. XX. A. Puccinelli, *Carlo Alberto a Oporto*, 1865 ca., olio su tela. Bologna, Museo Civico del Risorgimento.

Indice dei nomi

Artemisia

collana diretta da
Davide Lacagnina

1. Davide Lacagnina (a cura di), *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930),* 2018
2. Alexander Auf der Heyde, *Figurazioni dell'amor patrio. Esuli, profughi e migranti nelle arti visive del Risorgimento,* 2019